ATTI DELL'ATENEO

DI

SCIENZE LETTERE ED ARTI

IN BERGAMO

" Jacentes excitat „
(Accad. Eccitati)

VOLUME XXIX
(Anni 1955-1956)

TIPOGRAFIA EDITRICE SECOMANDI
BERGAMO
1957

« *Le memorie lette dai soci o presentate dalla Presidenza, saranno stampate, previo parere favorevole delle classi, con le modalità e le limitazioni previste dal Regolamento.*

La proprietà letteraria delle memorie pubblicate è riservata ai singoli autori; ad essi spetta la responsabilità di quanto espresso ».

(Art. 20 dello Statuto Accademico)

CARICHE SOCIALI

PER IL TRIENNIO 1957-59

CONSIGLIO DI PRESIDENZA

PRESIDENTE: Ing. LUIGI ANGELINI

VICE-PRESIDENTE: Dott. Prof. FIORENZO CLAUSER

SEGRETARIO GENERALE: Rag. TANCREDI TORRI

TESORIERE: Cav. Uff. LUIGI PELANDI

Prof. ALBERTO AGAZZI - *Direttore Classe Scienze Morali e Storiche*

Ing. Prof. LUCIANO MALANCHINI - *Direttore Classe Scienze Fisiche ed Economiche*

Comm. Rag. GIACINTO GAMBIRASIO - *Direttore Classe Lettere ed Arti.*

SEGRETARI DI CLASSE

Prof. LUIGI TIRONI - *Segretario Classe Scienze Morali e Storiche*

N. N. - *Segretario Classe Scienze Fisiche ed Economiche*

Avv. Prof. DAVIDE CUGINI - *Segretario Classe Lettere ed Arti*

I.

ACCADEMICI

SOCI ONORARI

1 - Prof. BERNARDO BERENSON - Firenze
2 - Prof. ARISTIDE CALDERINI - Milano
3 - Dott. ANTONINO CELONA - Bergamo
4 - Dott. Prof. ARDITO DESIO - Milano
5 - Ecc.za Mons. GIUSEPPE PIAZZI - Bergamo
6 - Em.za Card. ANGELO RONCALLI - Venezia
7 - Ecc.za Mons. GUSTAVO TESTA - Berna

SOCI EMERITI

1 - BANFI GIOVANNI
2 - BELLI Contessa EMILIA
3 - BIZIOLI Prof. OSIRIS
4 - GILBERTI Prof. PIETRO
5 - INVERNIZZI Prof. CARLO
6 - LOCATELLI - MILESI ACHILLE
7 - MAZZOLENI PAWLIN GUIDO
8 - NEGRISOLI Cav. Prof. IPPOLITO
9 - PELANDI Cav. Uff. LUIGI
10 - TRAINI Prof. CARLO
11 - ZAVADINI Prof. GUIDO
12 - ZILOCCHI Dott. ALBERTO

SOCI ATTIVI: *Classe di Scienze Morali e Storiche*

1 - AGAZZI Prof. ALBERTO
2 - AGAZZI Prof. ALDO
3 - BARBIERI Avv. SILVIO
4 - CALZAFERRI Prof. Don BARTOLOMEO
5 - CAVALLI On. Dr. ANTONIO
6 - CORTESI Prof. Don LUIGI
7 - CREMASCHI Prof. Don GIOVANNI
8 - FUMAGALLI On. Avv. CAMILLO
9 - FUMAGALLI Dr. GIOVANNI BATTISTA
10 - FUMAGALLI Dr. GIUSEPPE
11 - GALIZZI Prof. PIETRO
12 - GIUDICI Comm. FRANCESCO
13 - LANFRANCHI Cav. GIACINTO
14 - LEVATI Prof. DELIA
15 - MELI Mons. Prof. ANGELO
16 - MORA Prof. VITTORIO
17 - RINALDI Avv. GIOVANNI
18 - RINALDI ANGELO MARIA
19 - ROSA Avv. CARLO
20 - ROTA Can. GIUSEPPE
21 - SANTINOLI Avv. PIETRO
22 - SCAGLIA On. Prof. GIOVANNI BATTISTA
23 - SIMONCINI Avv. COSTANTINO
24 - SPADA Don ANDREA
25 - SPERANZA Avv. FRANCESCO
26 - SUARDI Avv. LORENZO
27 - TIRONI Dott. Prof. LUIGI
28 - TORRI Rag. TANCREDI

SOCI ATTIVI: *Classe di Scienze Fisiche ed Economiche*

1 - ALLEGRENI Ing. FABIO
2 - BELOTTI On. Dr. GIUSEPPE
3 - BERTACCHI Comm. Rag. GIACOMO
4 - CIOCCA Comm. Rag. LUIGI
5 - CESARENI Ing. CARLO
6 - CLAUSER Dr. Prof. FIORENZO
7 - D'ALESSANDRO Prof. FRANCO
8 - DE BENI Prof. FORTUNATO
9 - FALCETANO Ing. FRANCESCO
10 - FENAROLI Dr. Prof. LUIGI
11 - FELCI Dr. Prof. LORENZO
12 - FORNONI Ing. DANTE
13 - GALMOZZI Dr. Prof. FERRUCCIO
14 - GASTALDI Dr. Prof. GIUSEPPE
15 - GAVAZZENI Prof. LUIGI
16 - INVERNIZZI Prof. GIUSEPPE
17 - LEGLER Cav. MATTEO
18 - LUSSANA Prof. STEFANO
19 - MALANCHINI Dr. Ing. LUCIANO
20 - MARZOLI Ing. Comm. LUIGI
21 - MORETTI Dr. Prof. GIULIO
22 - PANDINI Dr. Ing. GIULIO
23 - PESENTI Sen. ANTONIO
24 - PESENTI Rag. PIER GUGLIELMO
25 - PEZZOTTA Avv. GIUSEPPE
26 - RADICI Ing. LUIGI
27 - ROCCA Dr. Ing. ALFREDO
28 - RODEGHER Prof. ALCIDE
29 - RONZONI Dr. BENEDETTO
30 - ROSSI Prof. GIUSEPPE
31 - ROTA Avv. Comm. GINO
32 - TARAMELLI Prof. VIRGILIO
33 - TODESCHINI Prof. MARCO
34 - TRIMARCHI Prof. ALFONSO
35 - VALLE Dr. Prof. ANTONIO
36 - VICENTINI On. Dr. RODOLFO
37 - VIGLIANI Ing. CARLO
38 - ZAVARITT Dr. GIULIO

SOCI ATTIVI: *Classe Lettere ed Arti*

1 - ALESSANDRI Conte GIUSEPPE
2 - ANGELINI Ing. Arch. LUIGI
3 - ANGELINI Arch. SANDRO
4 - BALLINI Prof. MARCELLO
5 - CARRARA Comm. VITTORIO
6 - CUGINI Avv. DAVIDE
7 - FINAZZI Comm. GIOVANNI
8 - FRIZZONI Arch. MARIO
9 - GALMOZZI Ing. Arch. LUCIANO
10 - GAMBIRASIO Comm. Rag. GIACINTO
11 - GAVAZZENI M.o GIANANDREA
12 - GEREVINI Prof. ELVIRA
13 - LONGARETTI Prof. TRENTO
14 - MISSIROLI M.o Rag. BINDO
15 - OPRANDI Comm. GIORGIO
16 - PELLICCIOLI Comm. MAURO
17 - PESENTI Prof. PIETRO
18 - PICCINELLI Dr. GIOVANNI
19 - PIZZIGONI Ing. Arch. GIUSEPPE
20 - POLLI Avv. VITTORIO
21 - RONCHI Cav. UMBERTO
22 - ROTA Prof. Don EMILIO
23 - RIVA Avv. UBALDO
24 - SERVALLI PIETRO
25 - TADINI Avv. GUIDO
26 - UBIALI Don ANGELO
27 - VITALI Avv. MARTINO

SOCI CORRISPONDENTI (residenti fuori provincia)

1 - AIROLDI Dr. ALBERTO - *Erba (Como)*
2 - ALCE Dr. P. VENTURINO - *Bologna*
3 - BELOTTI Prof. BERNARDINO - *Milano*
4 - DALL'ACQUA Prof. GIAN ALBERTO - *Milano*
5 - FRACCARO Prof. PLINIO - *Pavia*
6 - GEMELLI Prof. P. AGOSTINO - *Milano*
7 - GUERINI Mons. PAOLO - *Brescia*
8 - IACINI Conte Arch. CESARE - *Milano*
9 - LONATI Prov. VINCENZO - *Brescia*
10 - MANZU' GIACOMO - *Milano*
11 - MEDICI Avv. LUIGI - *Milano*
12 - MUZIO Arch. GIOVANNI - *Milano*
13 - NANGERONI Dr. Prof. GIUSEPPE - *Milano*
14 - MARINELLI RAGAZZI ROSETTA - *Crema*
15 - MANNI ROGLEDI Prof. TERESA - *Milano*
16 - REGAZZONI ALDO - *Brescia*
17 - SECCO SUARDO Conte Dr. DINO - *Roma*
18 - SELVELLI Ing. CESARE - *Milano*
19 - TERNI DE GREGORI C.ssa GINEVRA - *Crema*
20 - VAGLIA Prof. UGO - *Brescia*
21 - VENZO Dr. Prof. SERGIO - *Parma*
22 - VIALLI Dr. Prof. VITTORIO - *Milano*

II.

SEDUTE PUBBLICHE E PRIVATE

RELAZIONE ANNO ACCADEMICO 1955

Compilata a cura del Segretario Generale Rag. Tancredi Torri, a sensi dell'art. 28 dello Statuto approvato con Decreto Presidenziale del 12 settembre 1952, pubblicato sulla « Gazzetta Ufficiale » n. 73 del 28 marzo 1953 al n. 4516.

SEDUTE PUBBLICHE

30 Aprile 1955

Il Prof. Ippolito Negrisoli dà lettura del testo di un pregevole studio avente per argomento « Ricerche di tracce romane e medioevali nella Valle Brembana ».

Tale comunicazione ha particolare importanza ai fini della ricostruzione storica delle varie epoche di sviluppo della civiltà locale.

Segue una notevole comunicazione del socio Prof. Virgilio Taramelli intesa ad illustrare i risultati di una campagna di studio effettuata in Valle Camonica, infatti la dotta conversazione ha per oggetto: « Incisioni rupestri della Valle Camonica » ed è illustrata con proiezione di fotografie d'interesse scientifico.

30 Giugno 1955

Il Prof. Fiorenzo Clauser, con l'alta competenza che gli è riconosciuta, ha trattato della « Evoluzione del concetto scientifico di chimica » argomento di particolare attualità ed interesse, condotto sopra schemi di assoluta chiarezza dottrinaria.

Ha fatto seguito l'Avv. Camillo Fumagalli con una originalissima conversazione sul « Significato della *Primavera* del Botticelli » con il corredo di apposito materiale illustrativo.

Tale lettura ha recato un valido contributo alla soluzione dei problemi sorti da lungo tempo sopra tale oggetto.

26 Novembre 1955

Riallacciandosi ad una tradizione che risale molto addietro, nel XIX secolo, l'Ateneo dà un particolare carattere di solennità all'apertura dell'anno Accademico 1955-1956, intendendo con ciò affermare le sue sempre valide ragioni di esistenza e di vitalità.

Sono presenti alla cerimonia il Vescovo, il Sindaco, alcuni parlamentari e tutte le altre Autorità cittadine, nonchè le rappresentanze degli Enti culturali, degli Istituti scolastici, molti soci e pubblico.

Fra gli intervenuti sono pure il Sen. Bonardi, Presidente dell'Ateneo di Brescia, col Prof. Vaglia, Segretario, ed il socio Prof. Baroncelli.

Adesioni sono pervenute da parte dei Soci Onorari e corrispondenti residenti fuori Bergamo, ed anche da personalità della cultura e dell'arte.

Al discorso di apertura e saluto del Presidente Ing. Luigi Angelini, fa seguito la prolusione dell'Anno Accademico detta dal Prof. Gianni Gervasoni, Direttore della classe di Scienze Morali e Storiche, sul tema « Glorie passate e compiti nuovi dell'Ateneo Bergamasco ».

Il dotto e brillante discorso ufficiale trova ampi consensi, e poichè ne venne effettuata la registrazione con magnetofono, fù successivamente possibile darlo alla stampa.

I giornali cittadini hanno riportato la cronaca dell'avvenimento.

21 Dicembre 1955

Il socio attivo Prof. Ing. Marco Todeschini, della classe di Scienze fisiche ed economiche, ha presentato ed illustrato in seduta pubblica un argomento di grande attualità: « Revisione delle basi sperimentali e teoriche della fisica nucleare ».

SEDUTE DEL CONSIGLIO DI PRESIDENZA

Durante l'anno 1955 si ebbero 4 sedute del Consiglio di Presidenza e precisamente: il 23 aprile per l'esame della situazione verificatasi per le dimissioni del Segretario Generale Avv. Giovanni Rinaldi e per molti altri argomenti di ordinaria amministrazione.

Il 17 giugno fu preso nuovamente in esame il testo del Regolamento e reso poi definitivo nei suoi dettagli; vennero esaminate questioni relative al riordino ed alla schedatura dei materiali della Biblioteca, al finanziamento, ed alla proposta di nomina di altri soci Ordinari e Corrispondenti.

Il 24 settembre sono prese disposizioni circa le iniziative del prossimo nuovo anno accademico, sia per la solenne inaugurazione che deve rifarsi ad una tradizione passata, sia per gli indispensabili provvedimenti organizzativi che restano affidati al Segretario Generale.

Il 22 ottobre sono particolarmente esaminati i problemi sorti per effetto del recente convegno degli Atenei e delle Accademie che ebbe luogo a Brescia, e da cui derivano le premesse per una azione coordinata per il potenziamento e l'efficienza tecnica, giuridica ed economica di tali istituzioni.

Naturalmente oltre a tali sedute, che per la loro importanza sono state verbalizzate, non è mai mancato il frequente scambio di notizie e di consultazioni fra la Presidenza, il Segretario Generale ed i Direttori delle Classi interessate.

ASSEMBLEE DEI SOCI

30 Aprile 1955

Oltre alle normali comunicazioni il Presidente informa delle dimissioni presentate formalmente dal socio Avv. Giovanni Rinaldi dalla carica di Segretario Generale, al quale esprime il ringraziamento dell'Ateneo per l'opera prestata.

Si procede alla votazione per la nomina di altro Segretario. Viene ad unanimità eletto il Rag. Tancredi Torri, che peraltro già da qualche tempo provvedeva alle necessità dei servizi della Biblioteca, dell'Archivio e della stessa Segreteria.

Il Tesoriere Cav. Luigi Pelandi presenta il rendiconto dell'anno 1954, ed il conto preventivo per il 1955, che dopo breve esame sono approvati.

12 Novembre 1955

E' questa un'assemblea di particolare importanza pei futuri sviluppi della vita dell'Accademia.

Fra gli argomenti trattati, sono un'ampia illustrazione della situazione finanziaria ed amministrativa, con l'esame delle singole voci che costituiscono il preventivo per l'anno 1956 che viene approvato assieme alla istituzione dell'Albo d'onore degli enti benemeriti che contribuiscono alle necessità economiche dell'Ateneo.

Tali Enti sono: Camera di Commercio - Banca Popolare - Banca Piccolo Credito - Banca Provinciale Lombarda.

Il Segretario Generale Rag. Tancredi Torri, che ha illustrato gli argomenti finanziari anzidetti, riferisce anche ampiamente sulle attività ed iniziative assunte durante il precedente anno accademico 1954-1955.

Il Prof. Gianni Gervasoni espone quindi con estrema chiarezza ed obbiettività i termini dell'attività scientifica passata dell'Ateneo e delle attività ora suggerite dai nostri tempi.

Pone in chiara evidenza le esigenze di vita aggiornata, comuni a tutte le Accademie, e le soluzioni dei problemi che ne derivano sono argomento di viva discussione fra i soci presenti.

Si addiviene infine all'esame delle varie proposte per la nomina di altri Soci Onorari e Soci Corrispondenti, precedentemente vagliati dalla Presidenza.

Si tratta di nomi illustri, della cultura non solo locale, ma anche nazionale.

Per la categoria dei *Soci Onorari* furono eletti:

1° BERNARDO BERENSON - Settignano (Firenze). Altamente benemerito per gl' studi di Storia dell'Arte e per i contributi recati in particolare alla Storia delle Arti in Bergamo con la nota pubblicazione sul Lotto, prima ed unica nel suo genere.

2° Prof. ARISTIDE CALDERINI - Presidente dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Milano. Illustrazione della cultura nazionale.

3° Senatore CARLO BONARDI - Presidente dell'Ateneo di Brescia. Fervido promotore di tutte le iniziative culturali, anche a carattere nazionale, con particolare interessamento per la unione delle Accademie.

Per la categoria dei *Soci Corrispondenti* furono eletti.

1° Prof. FERNANDA WITTGENS - Sovraintendente alle Gallerie e Direttrice della Pinacoteca di Brera (Milano). Particolarmente benemerita per il riordino ed il rinnovamento dell'Accademia Carrara.

2° Prof. GIAN ALBERTO DELL'ACQUA - Direttore alla Sopraintendenza alle Gallerie (Milano). Promotore del rinnovamento dell'Accademia Carrara.

3° Dr.ssa TERESA ROGLEDI MANNI - Sovraintendente Bibliografica per la Lombardia (Milano). Benemerita in particolar modo per il contributo recato al rinnovo della Biblioteca Civica e per noti titoli culturali.

4° Dr. Prof. UGO VAGLIA - Segretario dell'Ateneo di Brescia. Attivissimo realizzatore delle iniziative dirette alla valorizzazione ed al coordinamento delle Accademie.

5° Dr. Don VENTURINO ALCE - Autore di importanti contributi alla Storia dell'Arte ed in particolare per studi su Fra Damiano Zambelli, noto intarsiatore dell'antico coro del Convento dell'ex Monastero di San Domenico, già nella località ora detta « Fortino » di Bergamo.

6° Conte Dr. DINO SECCO SUARDO - Noto diplomatico bergamasco che tanto degnamente onorò la Patria all'estero. Studioso di cose cittadine e rappresentante di una casata illustre che ha profonde radici nella storia locale.

Non si sono fatte nomine nelle Classi dei Soci Attivi perchè queste sono da tempo al completo.

Si provvede infine alla nomina di un revisore dei conti; a tale carica viene unanimemente eletto il socio Prof. Giuseppe Rossi.

ALBO D'ONORE DEGLI ENTI BENEMERITI

Si è costituito un Albo degli Enti ed Istituti di Credito che, ai sensi dell'art. 24 dello Statuto, sono considerati Benemeriti dell'Ateneo ed ai quali venne inviata copia degli atti pubblicati per l'anno 1955.

Tale deliberazione venne assunta dall'Assemblea Generale dei Soci, del 12 novembre 1955.

1° CAMERA DI COMMERCIO I. A. di Bergamo

Contributo di L. 100.000. Offre metodicamente gli esemplari delle sue pubblicazioni e pone a disposizione dell'Ateneo le aule del Palazzo delle Manifestazioni per le assemblee dei soci e per le sedute pubbliche.

2° BANCA POPOLARE DI BERGAMO

Contributo di L. 30.000. Pone a disposizione una sala presso la sua Sede Centrale per le riunioni periodiche del Consiglio di Presidenza. Ha provveduto alla stampa dello Statuto e del Regolamento con mezzi propri. Ha offerto pubblicazioni.

3° BANCA PICCOLO CREDITO BERGAMASCO

Contributo di L. 30.000.

4° BANCA PROVINCIALE LOMBARDA - Bergamo

Contributo di L. 30.000.

5° BIBLIOTECA CIVICA di Bergamo

Da tre anni ospita e custodisce, in una sala al piano terreno della sua Sede in Piazza Vecchia, la libreria dell'Ateneo e tutto il suo materiale di archivio.

PUBBLICAZIONE VOL. XXVIII ATTI

Il Consiglio di Presidenza, costituitosi in Comitato di redazione, dopo un opportuno lavoro di preparazione svolto nei primi mesi dell'anno 1955, ha provveduto alla revisione ed al coordinamento dei testi già pervenuti all'Ateneo sotto forma di letture, o comunicazioni dei soci, nei due anni precedenti.

Ciò al fine di dare corso alla stampa del XXVIII volume degli Atti già sospesi dal 1923 e nell'intento di riaffermare con tale iniziativa la ripresa vitalità dell'antica Accademia bergamasca.

Con opportuni interventi di benemeriti enti bancari ed amministrativi cittadini, è stato anche possibile predisporre il finanziamento almeno nei limiti indispensabili.

Il volume di 200 pagine, per la disposizione della materia, per i caratteri, ed il suo formato, si riallaccia esattamente alla serie tradizionale, mantenendone anche lo spirito nella osservanza delle norme statutarie dell'Ateneo.

La materia trattata vi è suddivisa in 5 parti, e precisamente:

1° Cariche sociali ed elenchi degli Accademici per classe; « Atti dell'Ateneo fino al 1952 »;

2° Resoconti delle sedute pubbliche e private;

3° Letture e comunicazioni dei Soci;

4° Commemorazioni;

5° Elenco delle pubblicazioni pervenute in dono.

Il volume è stato distribuito nel mese di settembre e successivi a tutti i soci, ivi compresi gli Onorari ed i Corrispondenti, alle Autorità, Atenei ed Accademie di primaria importanza, Biblioteche ed Istituti Culturali cittadini.

Copie ne sono state inviate anche ai parlamentari bergamaschi, ai competenti uffici del Ministero della Pubblica istruzione ed ai giornali locali.

Lettere di approvazione e di plauso sono pervenute da parte dei Soci, Enti, Autorità.

INIZIATIVE DELL'ATENEO

In occasione del Centenario della morte di *Antonio Rosmini* (1855-1955), il Consiglio di Presidenza, interpretando il pensiero dei soci e di personalità

ed Enti Cittadini, ha espresso al Sindaco di Bergamo, il voto formale dell'Ateneo perchè al nome del grande filosofo, discendente da famiglia di origine bergamasca fosse intitolata una via.

Analoga proposta è stata fatta per la intitolazione di una via all'*Abate Giuseppe Bravi*, insigne matematico, filosofo e patriota.

NOTIZIARIO AI SOCI - REGOLAMENTO

Durante l'anno 1955 si è provveduto ad emanare comunicazioni di carattere organizzativo ai Soci, con un Notiziario del 4 gennaio, ed altro più diffuso nella trattazione degli argomenti, in data del 5 novembre 1955.

Nel mese di novembre è stato anche distribuito il testo a stampa del Regolamento, che unitamente allo Statuto, nella nuova edizione del 1953, viene a perfezionare appunto la carta istituzionale dandone le norme di applicazione.

PARTECIPAZIONE AD INIZIATIVE DI ALTRI ENTI

24-28 Giugno 1955 - L'Ateneo viene chiamato a far parte della iniziativa promossa dall'Ente Provinciale per il Turismo per un ciclo di conferenze del Prof. R. Perroud in preparazione agli spettacoli del Dramma Sacro in Piazza Vecchia (Bernanos: Dialoghi delle Carmelitane).

21 luglio 1955 - Il Presidente, il Segretario Generale e vari soci prendono parte alla inaugurazione della Mostra di « *Fra Galgario e del Settecento* » in Bergamo a Palazzo Vecchio.

18 settembre 1955 - Il Segretario Generale Rag. Torri, il Prof. G. Gervasoni ed altri soci sono presenti alla Celebrazione di « *Alessandro Bonvicino* detto il *Moretto* » che ha luogo in Ardesio.

27 settembre 1955 - Il Prof. Luciano Malanchini è ufficialmente delegato a rappresentare l'Ateneo al « VII Congresso Nazionale di Speleologia » che ha luogo in Sardegna.

8-9 ottobre 1955 - Il Presidente Ing. L. Angelini, il Rag. Torri ed il Professor Gervasoni partecipano all'apertura ed ai lavori del « Convegno delle Accademie provinciali di Scienze e Lettere dell'Italia Settentrionale » presso l'Ateneo di Brescia e presso la fondazione « Ugo da Como » in Lonato.

23 ottobre 1955 - Il Segretario Generale Rag. Torri, il Prof. Gervasoni ed altri soci presenziano alla celebrazione della ricorrenza centenaria della nascita di *Arcangelo Ghisleri*.

23 novembre 1955 - Il Presidente, il Segretario Generale Rag. Torri, il Professor Gervasoni e vari soci partecipano alla Celebrazione Tassiana promossa dal Comune di Bergamo.

3 dicembre 1955 - Il Prof. Gianni Gervasoni, su invito dell'Ateneo di Brescia, commemora il *Card. Angelo Maj*, nel palazzo di Via Tosio, alla presenza di molti soci e numeroso pubblico bresciano.

RELAZIONE ANNO ACCADEMICO 1956

SEDUTE PUBBLICHE

22 Marzo 1956

Alle brevi comunicazioni del Presidente seguono letture di particolare interesse da parte degli Accademici:

Avv. Martino Vitali sul tema: « Poesie e terrestri avventure » - con presentazione di una raccolta di poesie inedite di prossima stampa;

Avv. Giov. Battista Fumagalli: « Un famoso oratore a Bergamo sul principio del secolo diciannovesimo (Avv. Giuseppe Marocco) di Milano.

Sia l'una che l'altra comunicazione ottengono il vivo applauso degli intervenuti.

Ai soci presenti viene distribuita copia della recente pubblicazione dell'Accademico Mons. Prof. Angelo Meli: « L'Istituto Musicale Gaetano Donizetti, ieri, oggi e domani » offerta in omaggio dalla Presidenza dell'E.C.A., e che tratta argomento di viva attualità ed interesse per la vita della gloriosa istituzione bergamasca. Ai soci assenti la pubblicazione venne poi spedita per posta.

La stampa cittadina riportò il resoconto della manifestazione culturale in argomento.

14 Aprile 1956

L'Accademico Prof. Marcello Ballini tenne una dotta e brillante conversazione di particolare interesse su: « Il Seicento musicale ed il compositore bergamasco Giovanni Legrenzi » che in sostanza fu una vera celebrazione e rivelazione per i cultori di Storia della Musica e di storia cittadina in particolare.

Preso lo spunto dall'ampio studio del Conte Pietro Fogaccia l'oratore ha delineato con particolare competenza la figura del compositore clusonese Giovanni Legrenzi, vissuto tra il 1626 ed il 1690 richiamandone la multiforme attività di compositore teatrale e di musica sacra svoltasi prevalentemente presso le Corti di Ferrara e di Venezia.

La stampa cittadina ha riportato notizia del lusinghiero successo della conferenza del socio Prof. Ballini.

19 Luglio 1956

La seduta del 19 luglio è particolarmente dedicata alla rievocazione dell'Accademico Dr. Luigi Volpi, improvvisamente mancato ai vivi il 27 aprile 1956, da tanti anni benemerito socio dell'Ateneo.

Dopo brevi parole di presentazione del Presidente Ing. Luigi Angelini, inizia la commemorazione il socio Comm. Giacinto Gambirasio che ebbe rapporti di grande amicizia ed intimità col Dr. Volpi.

Con una dizione che rivelava tutta l'intima commozione, l'oratore delineò a larghi tratti la bella e nobile figura dello scomparso ponendone in particolare rilievo il carattere delicato e sensibilissimo pur sotto un aspetto talvolta severo, l'estrema ed apprezzatissima rettitudine dimostrata sempre in tutte le sue multiformi attività, e soprattutto l'amore grande sempre recato dal Dr. Volpi agli studi in genere, ma in particolare a quelli dedicati alla sua Bergamo.

Di Lui vengono ricordate, la produzione letteraria, le poesie dialettali, le pubblicazioni numerosissime, di cui egli ha arricchito la nostra cultura, e soprattutto, degna di specialissimo ricordo quella sua fondamentale edizione: « Tre secoli di cultura bergamasca » ove è compendiata proprio la storia dell'antica nostra Accademia.

Questo è un particolarissimo titolo di merito che lega il nome del Dottor Volpi all'Ateneo per sempre, ed in modo veramente degno.

Il Comm. Gambirasio ne illustra infine anche l'attività professionale e commerciale, chiudendo il suo dire con elevate parole che interpretano il sentimento comune di tutti gli estimatori del Dr. Volpi che lascia fra i suoi amici un affettuoso rimpianto.

Il testo della commemorazione verrà inserito negli « Atti » dell'Ateneo.

Segue quindi una brillante conversazione del socio Avv. Ubaldo Riva sull'argomento « Una vita di romanzo in versi di romanzo » molto apprezzata dai presenti alla riunione.

La stampa cittadina riporta una diffusa cronaca di tale seduta pubblica.

SEDUTE DEL CONSIGLIO DI PRESIDENZA

Si ebbero quattro riunioni del Consiglio di Presidenza, sempre molto cortesemente ospitate dalla Direzione della benemerita Banca Popolare, in una sala presso la Sede di Bergamo.

Il *25 febbraio* viene stabilito un calendario di massima circa le letture e comunicazioni da parte dei soci, e da tenersi in sedute pubbliche.

Si dà lettura della relazione sull'attività del 1955 disponendo per la stampa e l'inoltro ai soci, alle Autorità ed al Ministero della Pubblica Istruzione.

L'esame di una proposta del Prof. Federico Pesenti per una diversa intitolazione dell'Istituto Magistrale « Paolina Secco Suardo », per molte evidenti ragioni non può essere accolta.

E' infine disposto il trasferimento di alcuni soci alla categoria « Emeriti » a sensi dell'art. 2°, punto 3° dello Statuto.

Sono quindi esaminati alcuni argomenti di carattere finanziario.

L'*8 ottobre* il Segretario Generale Rag. Tancredi Torri riferisce ampiamente circa alcuni problemi organizzativi, quali la necessità di provvedere alla nomina di un aiuto Segretario, e di un bibliotecario, funzioni che fino ad ora erano tutte riunite nella sua persona.

Lo sviluppo assunto dalle attività dell'Ateneo rispetto al passato, comporta un complesso di corrispondenza ed atti amministrativi in continuo aumento.

Sono fatte e vagliate alcune proposte per solleciti provvedimenti atti a soddisfare le nuove esigenze della vita accademica.

In particolare si dispone per una sollecitazione ai Soci, non in regola con le quote previste all'art. 23 dello Statuto, e si propongono alcuni provvedimenti finanziari che sono approvati.

Il problema della Sede viene impostato ed esaminato in tutti i suoi particolari aspetti.

Il *30 ottobre*, con l'incremento delle attività dell'Ateneo, si pone sempre più importante l'esigenza di una sede propria, come già in passato, nonchè l'opportunità di un particolare intervento presso l'Autorità Comunale.

E' affidato lo studio di tale argomento, ai Soci Sigg. Avv. Lorenzo Suardi ed Avv. Ubaldo Riva, ai quali il Segretario Generale fornisce tutti gli elementi ed i documenti d'Archivio utili a stabilire e porre i termini giuridici del problema.

Si dispone per la convocazione dell'assemblea generale dei soci, a sensi degli articoli 4 e 18 dello Statuto, per la rinnovazione delle cariche sociali, scadute per compiuto triennio.

Tale assemblea viene fissata per il 15 dicembre 1956.

Il *28 dicembre* il Prof. Gianni Gervasoni riferisce ampiamente circa il recente Convegno delle Accademie Provinciali tenutosi presso l'Ateneo di Salò, e promosso dall'Ateneo di Brescia.

Illustra in particolare le finalità che si propone la progettata Unione delle Accademie, quali risultano dalla prima edizione dello Statuto.

Viene deliberata l'adesione dell'Accademia di Bergamo, ed approvata la proposta perchè il prossimo convegno abbia luogo nella nostra città.

Accordi particolari sono già in corso con l'Ateneo di Brescia.

Viene nuovamente esaminata la questione della Sede unitamente a quella per il recupero della suppellettile artistica di proprietà.

Sono quindi esaminati e precisati i criteri che dovranno disciplinare l'allestimento del vol. XXIX° degli « Atti » che si pensa di mandare alla stampa per il prossimo anno.

ASSEMBLEA GENERALE DEL 15 DICEMBRE 1956

Precede la commemorazione del socio Avv. Pietro Fogaccia di Clusone, defunto il 16 agosto 1956, a cura dell'On. Avv. Camillo Fumagalli che con elevata parola ne rievoca le nobilissime doti di cultura, le iniziative economiche e sociali, e soprattutto le virtù familiari.

Il tesoriere espone quindi i dati conclusivi del rendiconto finanziario chiuso al 30 novembre, con breve relazione del Socio a ciò delegato, Prof. Giuseppe Rossi.

Con l'osservanza delle particolari norme statutarie si procede alla votazione per la rinnovazione delle cariche sociali per il triennio 1957-1959.

Il nuovo Consiglio di Presidenza risulta quindi composto come segue:

Presidente: Ing. Luigi Angelini

Vice-Presidente: Dr. Prof. Fiorenzo Clauser

Vice-Presidente: Prof. Gianni Gervasoni

Segretario Generale: Rag. TANCREDI TORRI

Tesoriere: Cav. Uff. LUIGI PELANDI

Direttore Classe: « Scienze Morali e Storiche »: Prof. ALBERTO AGAZZI

Direttore Classe: « Scienze Fisiche ed Economiche »: Ing. Prof. LUCIANO MALANCHINI

Direttore Classe: « Lettere ed Arti »: Comm. Rag. GIACINTO GAMBIRASIO.

RAPPRESENTANZA DELL'ATENEO NELLE FONDAZIONI PER L'INCREMENTO CULTURALE

L'Ateneo è stato chiamato a designare un proprio rappresentante nell'ambito delle seguenti istituzioni:

a) Commissione per l'assegnazione della « Borsa di Studio Prof. Giulio Crescenzi » amministrata dal Comune;

b) Commissione per la « Borsa di Studio Grand'Uff. Mario Buttaro » amministrata dal Consiglio Provinciale.

PARTECIPAZIONE AD ATTIVITA' DI ENTI CULTURALI

L'Ateneo di Bergamo partecipa fin dal 1955 alla iniziativa promossa dall'Ateneo di Brescia per la costituzione dell'Associazione delle Accademie di Scienze, Lettere ed Arti operanti in conformità di Statuto approvato da Autorità governative che non abbiano titolo per eleggere i propri rappresentanti nel Consiglio Superiore delle Accademie.

I fini dell'Associazione sono:

a) promuovere l'intesa e la collaborazione tra le Accademie stesse;

b) patrocinare le iniziative comuni e gli interessi delle singole Accademie e quelli generali delle Accademie;

c) promuovere e partecipare alle iniziative rivolte a valorizzare e diffondere i fini e l'azione delle Accademie all'infuori di ogni azione politica.

Da tale collaborazione ci si ripromette di poter realizzare una maggiore attività in migliori condizioni ambientali, economiche ed in posizione di decoro e parità con le istituzioni similari.

Al precedente convegno, tenutosi il 25 novembre 1956 presso l'Ateneo di Salò, l'Accademia bergamasca era rappresentata dal Prof. Gianni Gervasoni, che ha recato l'adesione formale e la proposta perchè il prossimo raduno abbia luogo a Bergamo.

* * *

L'Ateneo ha dato la propria adesione alle seguenti manifestazioni:

a) al 5° Congresso Storico Lombardo promosso dalla Società Storica Lombarda dal 10 al 13 maggio;

b) In occasione di previste onoranze della città di Clusone all'illustre musicista Giovanni Legrenzi, con lettera 23 agosto 1956, l'Accademico Commendator Francesco Giudici è stato delegato a rappresentare l'Ateneo;

c) Per l'VIII Congresso Nazionale di Speleologia tenutosi a Como, dal 30 settembre al 6 ottobre, è stata delegata la rappresentanza dell'Accademico Ing. Prof. Luciano Malanchini, Reggente del gruppo Grotte di Bergamo;

d) Formale adesione si è altresì espressa al cortese invito della Società Pavese di Storia Patria, in occasione della Mostra Iconografica Pavese del 21 ottobre.

Il Presidente ed il Segretario Generale sono poi sempre intervenuti a quelle manifestazioni che direttamente interessavano le più elevate forme di attività culturale.

RAPPORTI CON LE AUTORITA'

Particolarmente intensi e cordiali i rapporti intrattenuti con la Direzione Generale delle Accademie e Biblioteche presso il Ministero della Pubblica Istruzione.

Ciò ha consentito di ottenere che il testo integrale dello Statuto venisse riportato nel volume edito dal Ministero: « Ordinamento delle Accademie e degli Istituti di Cultura ». (Anno 1956, pagg. 19-27) quale riconoscimento ufficiale dell'Ateneo.

Lo stesso Ministero ha pure concesso un intervento finanziario, e fornite utili indicazioni di carattere organizzativo.

Ottimi e cordialissimi i rapporti con le maggiori Autorità cittadine; in occasione di capodanno, il Consiglio di Presidenza si è recato a rendere visita di omaggio a S. E. il Prefetto, S. E. il Vescovo, ed al Sindaco di Bergamo, trovando il maggiore interessamento alle attività dell'antica Accademia cittadina.

BIBLIOTECA

Anche per il 1956 è proseguito il lavoro di ordinamento e di schedatura del patrimonio librario che è sempre ospitato in una sala della Civica.

Alla biblioteca affluiscono pubblicazioni e periodici di altre Accademie e fra queste alcune straniere.

Dalla sopraintendente Bibliografica per la Lombardia, sono pervenuti suggerimenti e norme circa i criteri da seguire per tale schedatura, che peraltro richiederà molto tempo per mancanza di mezzi adeguati.

Il fatto di non avere una sede propria non consente, almeno per ora, di affrontare problemi fondamentali quali ad esempio quello di una razionale scaffalatura metallica, e di un più ampio movimento di scambio di pubblicazioni con le altre Accademie, ed in genere, con Biblioteche ed Enti Culturali.

III.

LETTURE E COMUNICAZIONI

COMUNICAZIONE

DEL SOCIO

P. VENTURINO ALCE O. P.

L'ARCHITETTURA NELLE TARSIE

DI FRA DAMIANO ZAMBELLI (1480c - 1549)

La fama del celebre intarsiatore fra Damiano Zambelli da Bergamo, converso dell'Ordine dei Predicatori, giunta a noi sulle ali di una tradizione quattro volte secolare, rischierebbe di trasformarsi in una vuota frase fatta, se non ne venisse provata l'obiettiva fondatezza alla luce della moderna critica d'arte. Per questo motivo, dopo fortunate ricerche sulla cronologia e sulle vicende della sua vita e delle sue opere, conclusesi con l'acquisizione di risultati pressochè definitivi circa le principali questioni biografiche (1), mi sembra opportuno affrontare il problema fondamentale della sua arte. La quale, per il fatto di dover tradurre in tarsie lignee i cartoni delle « istorie » e delle « prospettive » disegnati da celebri maestri del tempo (quali il Bramantino, il Serlio e il Vignola), entrò nel raggio d'influenza di grandi scuole artistiche, dove trovò modo di svilupparsi e di perfezionarsi, finendo per riflettere nelle sue produzioni i caratteri e le modalità dello svolgimento della pittura e dell'architettura veneta, lombarda ed emiliana dell'intera prima metà del Cinquecento: in quanto l'attività dello Zambelli, preparata nel tirocinio fatto a Venezia, si svolse dal 1505c al 1526c a Bergamo, e dal 1527 al 1549 a Bologna.

Studiare le architetture — escludendo di proposito tutte le figurazioni, benchè anch'esse degne di approfondite analisi — contenute nell'intera produzione dello Zambelli, è l'intento preciso di questo studio.

---

(1) Cfr. P. VENTURINO ALCE O. P., *Nel (V°) centenario di Fra Damiano Zambelli da Bergamo - intarsiatore*, in « Memorie Domenicane » 1949, pagg. 209-229; ID., *Fra Damiano Zambelli*, in « Gazzetta di Bergamo » 1952, n. 7 (luglio) pagg. 3-8; 1953, n. 1 (gennaio), pagg. 3-8.

Il coro di S. Bartolomeo a Bergamo (1505c-1526c) e il Bramantino

Le prime opere dell'intarsiatore domenicano fra Damiano da Bergamo, eseguite tra il 1505 e il 1526 circa e giunte a noi allo stato frammentario, si conservano nei postergali del coro di S. Bartolomeo a Bergamo. In origine, incorporate in mobili liturgici, ornavano il presbiterio della chiesa domenicana di S. Stefano (alias S. Domenico, sita presso l'attuale porta S. Giacomo), come testimonia lo storico fra Leandro Alberti, confratello, ammiratore e mecenate dello Zambelli: « Vedesi (in Bergamo) etiamdio il monasterio dei frati Predicatori, nella cui chiesa si scorge il nobile Presbiterio fatto tanto eccellentemente di legno et talmente composto, che più tosto par dipinto, che fatto di legno, da frate Damiano converso dell'Ordine de i Predicatori, cosa certamente maravigliosa » (2).

Nell'autunno del 1561 la Repubblica Veneta decideva di distruggere, insieme con altri insigni monumenti, anche la chiesa di S. Stefano, per dar luogo alla costruzione della cinta di mura fortificate della città orobica, quale estremo baluardo di difesa del territorio della Serenissima verso il ducato milanese. Ai religiosi domenicani fu concesso solo il tempo utile per salvare le opere più preziose della biblioteca, del convento e della chiesa, tra le quali ricordiamo la *Madonna e Santi* di Lorenzo Lotto e i pannelli intarsiati da fra Damiano. Purtroppo in quell'occasione andarono perdute tutte le inquadrature, verosimilmente ornate d'intarsi e d'intagli, che componevano, insieme con i pannelli principali, i « maravigliosi » mobili liturgici del presbiterio.

Le opere messe in salvo trovarono asilo in un primo tempo nelle ultime celle meridionali del convento, rimaste in piedi ancora per quattro anni, quindi nei locali annessi alla Chiesa di S. Bernardino e finalmente, dal 1571 in poi, in quelli di S. Bartolomeo che, già degli Umiliati, per ordine di Papa Pio V erano stati assegnati agli esuli domenicani. Questi nel 1596 iniziarono la costruzione di un più vasto convento e nel 1603 quella di una nuova chiesa.

(2) Alberti Fra Leandro, *Descrittione di tutta l'Italia*, Venezia 1596, pag. 402v.

Nel 1647 (3), terminata l'abside, fu sistemato il nuovo coro, in stile barocco, nei cui postergali superiori furono collocati, senz'ordine alcuno, i pannelli, intarsiati da fra Damiano, sopravvissuti agli insulti del tempo e delle vicende umane. Giacchè pensiamo, con fondati sospetti, che non tutte le tavole salvate nel 1561, dopo tanti traslochi e inadeguati depositi, siano giunte fino al 1647.

Comunque, così come furono ordinate nel 1647 e come ancora oggi fanno mostra di sè, esse rappresentano, guardando da sinistra a destra: 1) il capo di S. ALEXANDER (4); 2) il capo di S. B. A., forse S. Bartolomeo Apostolo, del quale si conservava nella chiesa di S. Stefano una preziosa reliquia, come si trova scritto in un antico inventario del convento (5); 3) una leggenda medioevale di carattere eucaristico; 4) il capo di S. IOANNES Battista, che opino disegnato dallo Zenale; 5) la processione col Santissimo, affine stilisticamente alla storia del n. 3, alla quale sembra doversi collegare anche per l'argomento rappresentato; 6) la piazza di BRIXIA MAGNIPOTENS; 7) l'Età dell'oro oppure scene della vita dei primi uomini; 8) un atrio in prospettiva con lo stemma della famiglia Colleoni-Martinengo; 9) il sacrificio d'Isacco; 10) un campiello veneziano; 11) la morte di Sansone; 12) un quadriportico a due ordini sovrapposti, ornato da un vaso di fiori sul quale è dipinto il monogramma di YHES(us); 13) il B. Reginaldo d'Orléans che riceve dalle mani della Madonna l'abito domenicano; 14) la conversione di S. Paolo; 15) la lapidazione di SANCTE STEPHANE; 16) lo Sposalizio della B. Vergine Maria; 17) l'abbraccio di S. Francesco e S. Domenico fuori le mura di una città (Bergamo?); 18) la decollazione di S. Giovanni Battista - DA MIHI CAPUT IN DISCO JO(annis) BAPT(istae); 19) la morte

(3) Nel primo postergale dell'ordine superiore a destra si legge: « L'anno — 1571 li Padri de S. Stefano vengono a S. Bartolomeo — 1596 si cominzio a fabricare il convento — 1603 si mette la prima pietra della chiesa — 1647 si mettono le sedie del coro ». Questo avvenne per merito del Domenicano P. Costanzo Ubiali da Verdello. Infatti negli annali del convento di S. Bartolomeo si legge: « Il P. Lettore Costanzo Ubiali da Verdello a spese del suo deposito diede principio a far fabricare e stabilire le sedie del coro; che restarno perfezionate e poste al suo luogo nel 1647, tutte a spese del detto Padre, eccettuato li quadri fatti a rimesso, che erano quelli del coro vecchio di S. Stefano », cfr. Roma, Arch. Gen. O. P., Lib. XIV, serie D. p. 671.

(4) Si riproducono in lettere maiuscole le parole intarsiate nei quadri. Le numerosissime iscrizioni che fra Damiano ha inserito nelle sue opere servono non solo a farci conoscere il soggetto rappresentato, ma anche a rivelarci aspetti e dati riguardanti la sua vita.

(5) Bergamo, Biblioteca Civica, ms. ψ, 5, 12.

di S. Pietro Martire, il quale scrive in terra col sangue sprizzato dalla ferita del capo la parola CREDO; 20) la Samaritana al pozzo, opera firmata con le iniziali F. D. (= frater Damianus) incise entro lo stemma domenicano (6); 21) la PIAZA DA BERGAMO, esattissima visione dell'antica piazza vecchia, opera nuovamente firmata con le note iniziali F. D.; 22) il miracolo dello storpio sanato alla porta del tempio di Gerusalemme dai Santi Pietro e Giovanni; 23) il martirio di S. Caterina d'Alessandria; 24) la facciata di una chiesa; 25) il miracolo di BUOLSENA: la chiesetta, che pare un trittico veneto-lombardo, è ornata nelle sei nicchie laterali successivamente dall'Annunciazione, dalle statue dei santi PE. M. (Pietro Martire), S. D. (S. Domenico), S. STEPHANUS, e di un quarto quasi completamente nascosto da un personaggio; 26) il castello di MALPAGA dei signori MA(rtinengo Colleoni); 27) il piccolo S. Giovanni Battista con l'agnello e con un cartiglio recante le parole: ECCE AGNUS DEI; 28) alcuni strumenti della Passione: croce, lancia e spugna; 29) altri strumenti della Passione: la colonna e una fune; 30) ancora strumenti della Passione: la scala e i chiodi; 31) alcuni libri liturgici e un vassoio con le ampolline da messa.

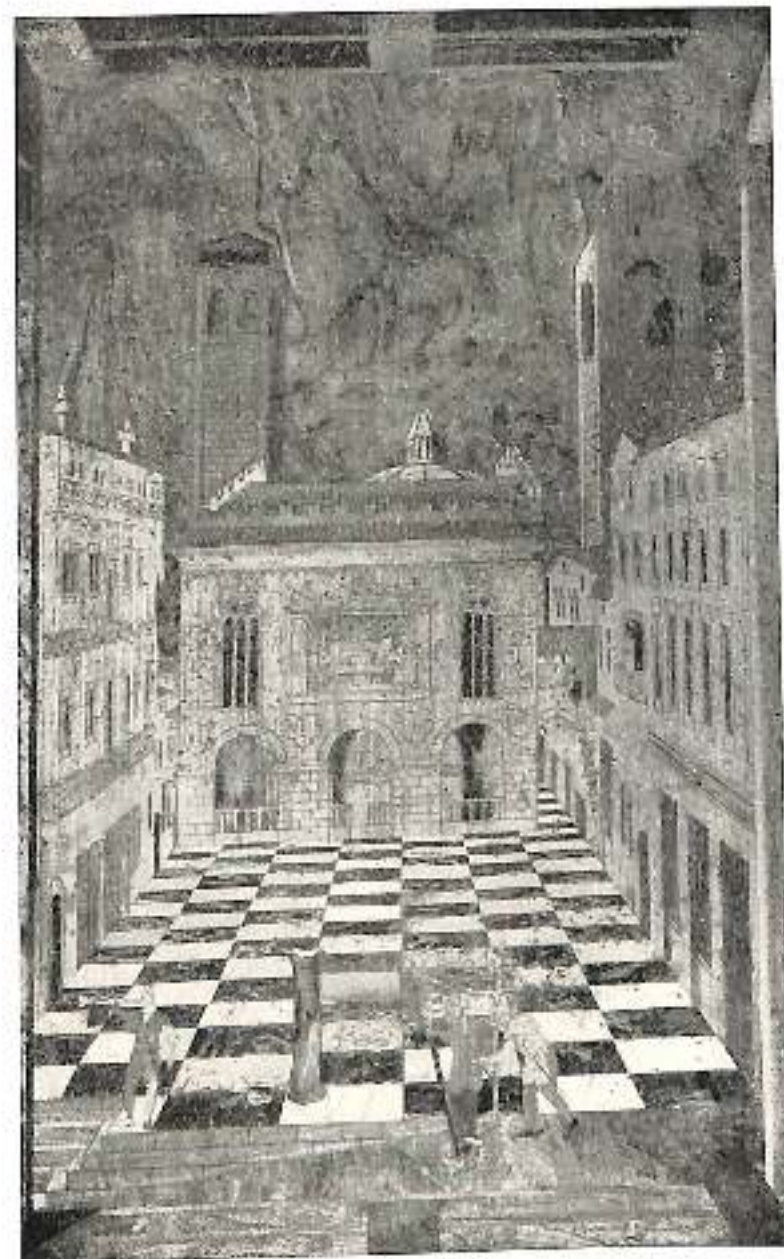
Tra i molti problemi che sorgono alla considerazione di queste tarsie, scegliamo quello solo che interessa il nostro argomento e che si esprime con la domanda: chi ha disegnato i cartoni delle architetture intarsiate nei pannelli numero 6, 8, 10, 11, 12, 14, 16, 18, 21, 22, 24, 25, 26?

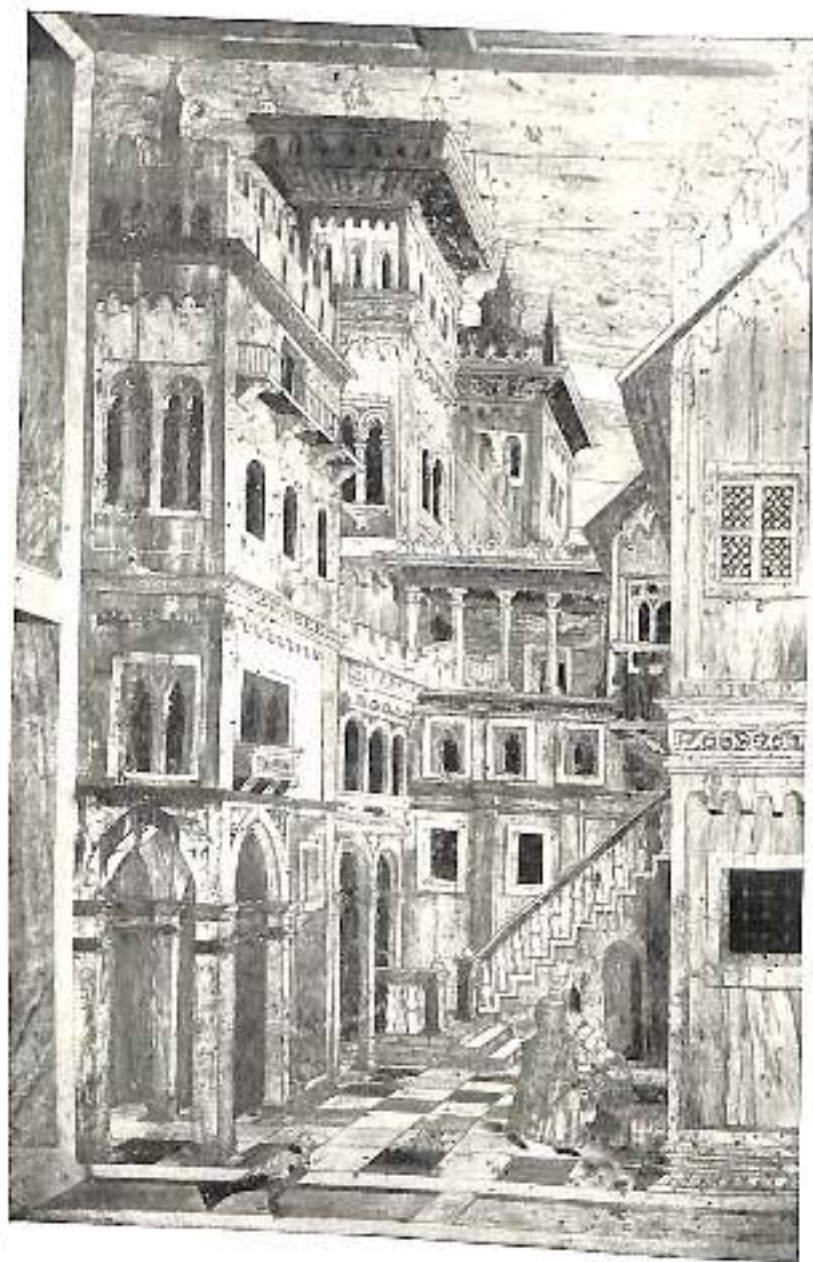
Lo studioso veneziano Marc'Antonio Michiel, contemporaneo di fra Damiano, nella sua *Notizia d'Opere di Disegno* (7) scrive: « Bergamo, in San Domenico dè frati observanti: In la Capella maggiore li banchi de tarsia sono de man de fra Damian Bergamasco converso in S. Domenego, che fu discipulo de Maestro fra Schiavon in Venezia. Li disegni di ditte tarsie furono de man de Trozo da Monza et de Bernardo da Trevi, del Bramantino, et altri, et sono istorie del Testamento vecchio et prospettive ».

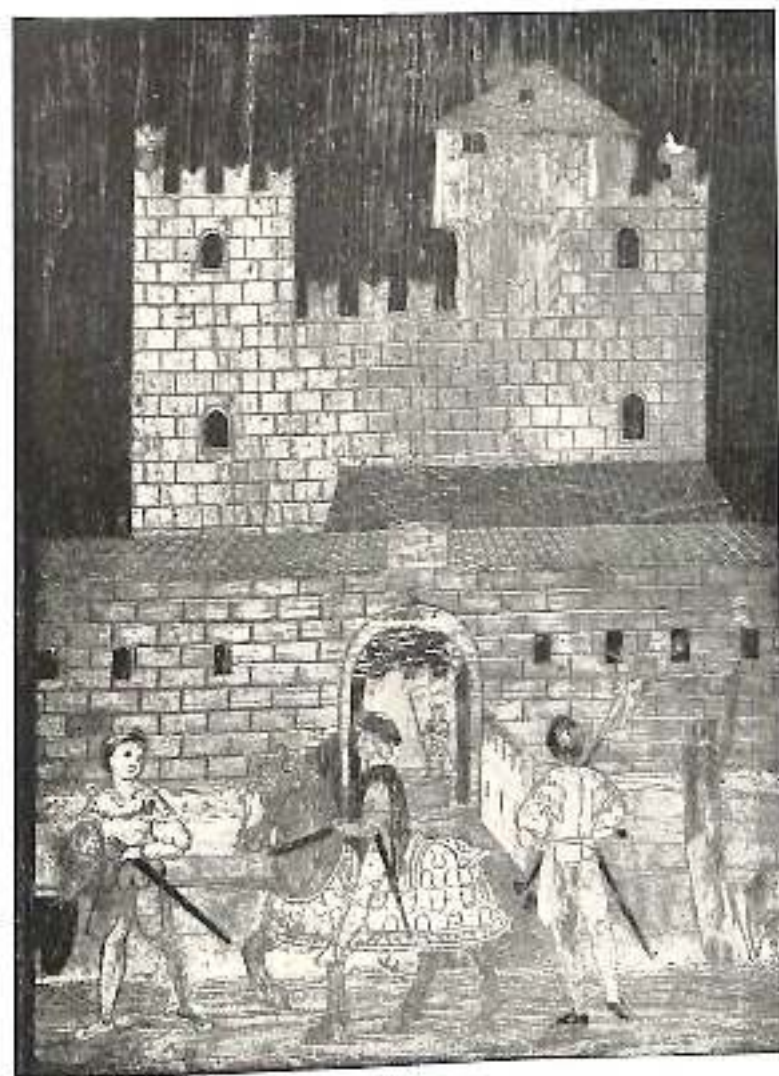
Il primo studioso, fors'anche l'unico, che abbia cercato di rispondere al quesito è William Suida (8). Questi, premesso che: « la difficoltà di stabilire in via critico-stilistica l'autore del disegno e

(6) Da questa firma si desume che l'intarsiatore Zambelli apparteneva già all'Ordine Domenicano fin dal secondo decennio del secolo XVI.

(7) ANONIMO MORELLIANO, *Notizie d'Opere di Disegno* ecc., Bassano, 1800, pag. 50.

(8) WILLIAM SUIDA, *Bramante Pittore e il Bramantino*, Milano, 1953. Le pagine, dalle quali sono tolte le citazioni, vengono indicate nel testo.

La Piazza di Bergamo

Bergamo — Tarsia nel coro della Chiesa di S. Bartolomeo

Edificio nella Piazza del Duomo in Bergamo

Bergamo — Tarsia nel coro della Chiesa di S. Bartolomeo

Il Castello di Malpaga

Bergamo — Tarsia nel coro della Chiesa di S. Bartolomeo

Il Martirio di S. Caterina Vergine e Martire
Bergamo — Tarsia nel coro della Chiesa di S. Bartolomeo

l'alterazione da esso subita nell'intarsio ligneo vengono ancora aggravati dal fatto, che di Trozo da Monza non ci risulta nessun'opera sicura, e che non possiamo sapere quanti altri disegnatori di cartoni abbiano collaborato a queste tarsie » (p. 82), prosegue dicendo: « Con tali riserve dunque, dobbiamo accingerci ad attribuire al Bramantino alcuni disegni tra i trentun intarsi di questo coro. Dopo ripetuti esami crederei che siano del Bramantino le seguenti tavole » (p. 83): il n. 16, ossia lo *Sposalizio della B. Vergine*; il n. 18, cioè la *Decollazione di S. Giovanni Battista*; il n. 7, che rappresenta *l'Età dell'oro*.

A proposito della prima tavola l'insigne Critico scrive: « Il primo tema illustrato è lo sposalizio della Vergine raffigurato sulle soglie di una cappella a volta davanti alla quale si trovano, disposti simmetricamente per parte, due ammiratori respinti. Le figure rivelano molto chiaramente (9) l'impronta dell'arte del Bramantino e l'architettura s'ispira alla decorazione policroma del Bramante nella tribuna di S. Maria delle Grazie (in Milano) » (ib.). « La seconda tavola — prosegue il Suida alla medesima pagina — che si basa pure su un disegno del Suardi rappresenta la decapitazione di Giovanni Battista: la scena crudele si svolge sotto un alto portico con volta a botte; nello sfondo si scorgono i caratteristici ruderi disadorni, che richiamano la fantasia bramantinesca più che ogni altro dettaglio dell'opera » (ib.).

L'elemento distintivo di questi due intarsi, in cui predomina l'architettura sulla figura, consiste in un'intima relazione stilistica con i modi di Donato Bramante, maestro del Suardi nel periodo milanese e, naturalmente, con l'arte delle dodici rappresentazioni dei *Mesi*, per Casa Trivulzio tradotte in arazzo su cartoni dello stesso Bramantino, coeve ai due citati intarsi.

Ma è proprio la contemporaneità dei due cicli figurativi creati dal Bramantino, rispettivamente nel coro di Bergamo e negli arazzi di Casa Trivulzio, assegnati al periodo che corre tra la fine del primo e la fine del secondo lustro del secolo XVI, che ci induce ad aggiungere alle due architetture attribuite dal Suida al Maestro milanese, altre due prospettive di chiarissimo gusto bramantinesco.

(9) Per le figure si confronti, oltre la disposizione simmetrica usata dal Bramantino nella composizione dei cartoni per gli arazzi di casa Trivulzio, le movenze, la gesticolazione e le fogge dei vestiti dei personaggi dei mesi di Gennaio (W. Suida, op. cit., tav. XCIV), di Maggio e Giugno: persino la fascia che cinge le reni del primo personaggio di sinistra trova riscontri in due altre opere del Suardi (cf. *Ib.*, tavv. CXIV, CXCV).

La prima (il n. 12 del nostro elenco) rappresenta un quadriportico a tutto giorno, formato da pilastri a due ordini sovrapposti. L'attribuzione al Suardi di questa squisita e autentica architettura lombarda, che nei suoi pochi elementi decorativi si riallaccia tanto al Bramante pittore quanto a Gaudenzio Ferrari (10), si fonda sopra i seguenti motivi stilistici: il senso arioso dello spazio che supera ogni ostacolo per raggiungere l'infinito dell'orizzonte, il gusto della prospettiva centrale simmetrica vista da un punto di fuga appena ribassato, la caratteristica dell'uso quasi esclusivo dei portici architravati sorretti da pilastri quadrangolari disadorni (11), l'immancabile rudere architettonico del fondo. Tutti questi elementi stilistici, che si osservano nella nostra tarsia, si ritrovano nelle architetture degli arazzi di Casa Trivulzio, specie negli spartiti dei mesi di *Aprile* e di *Gennaio*, come si ritroveranno nella tetrastilia del prospetto della Cappella Trivulzio (opera del Suardi architetto), ispirata sempre ai medesimi principi d'arte.

Per gli stessi motivi ritengo disegnato dal Bramantino anche il cartone di un intarsio che appare soltanto a Bologna: *il Convito di Simone*, che fa parte del dossale del presbiterio di S. Domenico, come vedremo in seguito, eseguito tra il 1528 e il 1530. E' un aereo atrio quadrangolare, a copertura piana (come appare nei mesi di *Novembre* e di *Dicembre* degli arazzi Trivulzio) ornata da cassettoni lombardi, sorretta da due file di tre pilastri ciascuna, dai capitelli identici a quelli affrescati dal Bramantino nella *Natività* già nella chiesa domenicana di S. Maria delle Grazie di Milano (12). La prima edizione di questo intarsio non appare nel coro di Bergamo perchè, con ogni probabilità, fa parte di quelle tavole che andarono perdute durante le note peregrinazioni.

La collaborazione del Bramantino con fra Damiano Zambelli, dimostrata in sede critico-stilistica, trova conferma nella storia. Difatti sappiamo che il Suardi lavorò per molto tempo nella chiesa, nei chiostri e nel convento di S. Maria delle Grazie di Milano, vale

(10) A riguardo della parte decorativa si confrontino le opere di Bramante pittore, in W. Suida, *op. cit.* passim; e l'*Ecce Homo* affrescato da Gaudenzio Ferrari in S. Maria delle Grazie, cfr. A. D. Pica e P. Portaluppi, *Le Grazie*, Casa Ed. Mediterranea, Roma, 1938, tav. LII.

(11) Le candelabre intarsiate nei due pilastri centrali e il fregio bramantesco che corre nel mezzo della trabeazione sono probabilmente dovute a Fra Damiano, che nel periodo bergamasco e nel primo periodo bolognese tende a infiorettare le membrature architettoniche.

(12) W. Suida, *op. cit.*, tav. LXXXIII e pag. 113.

a dire nell'ambiente monastico di quei religiosi ai quali apparteneva l'intarsiatore bergamasco. Inoltre il Bramantino fu costantemente al servizio di quel potente Trivulzio che, per avere sposato una figlia del condottiero Bartolomeo Colleoni, era strettamente imparentato con Alessandro Martinengo-Colleoni, nipote ed erede universale del celebre Capitano e grande mecenate dei Domenicani. Alessandro Colleoni, come risulta da documenti coevi, aveva lo *ius patronatum* sopra la cappella maggiore della Chiesa di S. Stefano di Bergamo (per il cui altare maggiore faceva eseguire la pala da Lorenzo Lotto), nella quale fra Damiano stava pazientemente costruendo il suo primo capolavoro; per ben due volte (n. 8, n. 26) lo Zambelli ricorda nelle tarsie di S. Stefano la famiglia Martinengo Colleoni. Quindi è possibile immaginare che, tramite i Confratelli milanesi e la famiglia Colleoni, fra Damiano Zambelli abbia potuto fruire della preziosa collaborazione del Bramantino.

In conclusione, oltre la tarsia figurata dell'*Età dell'oro*, quattro sono le architetture che, con buone ragioni, crediamo attribuire al Bramantino, delle quali tre (nn. 12, 16 e 18) si trovano nel coro di S. Bartolomeo a Bergamo e una, come già accennato, a Bologna (13).

Il dossale di S. Domenico di Bologna (1528-1530) *e il Serlio.*

Nel 1528 fra Damiano Zambelli, che almeno dall'anno precedente per ragioni di lavoro si trovava nel convento di S. Domenico di Bologna, metteva mano alla costruzione del « presbiterio », destinato alla chiesa di S. Domenico, condotto a termine verso la fine del 1530 (14).

(13) Tralasciamo di parlare delle altre architetture, perchè non abbiamo ancora trovato le fonti probabili, che dovrebbero essere ricercate parte ancora nella cerchia bramantesca (es. l'Atrio di chiesa), parte nella scuola veneta (es. il Campiello e il Miracolo dei SS. Pietro e Giovanni).

(14) Nel 1527 era al servizio di Fra Damiano il giovane Gian Francesco Zambelli di Bergamo, discepolo e forse parente suo. Gian Francesco ritornò in patria sulla fine dello stesso anno. Nel 1529 troviamo come collaboratore del Frate intarsiatore un certo Zanetto da Bergamo; esso non rimase a Bologna più di un anno. Nel 1530 ritorna a S. Domenico di Bologna « Francesco di Lorenzo Zambelli, per anni quattro, con salario come era solito tre anni fa, prima che tornasse a Bergamo » come si legge negli *Annali* del convento di S. Domenico: cfr. Bologna, Arch. Conv. S. Domenico, *Annali*, pag. 808.

Si tratta del *dossale* o sedile collocato nel fianco destro della cappella maggiore per il servizio liturgico. Esso si compone di una lunga cassapanca e del relativo schienale, suddiviso quest'ultimo in sette scomparti da otto lesene che poggiano sopra un doppio stilobate e che sorreggono in alto una ricca trabeazione fortemente aggettata. Gli scomparti maggiori racchiudono sette stupende tarsie, con architetture e figure, che rappresentano da sinistra a destra: 1) episodi della vita dei Santi Cosma e Damiano (15); 2) episodi della vita di S. Nicola; 3) il martirio di S. Stefano; 4) un miracolo di S. Domenico; 5) il convito di Simone il fariseo; 6) il martirio di S. Caterina d'Alessandria; 7) l'incredulità di S. Tommaso apostolo.

Nell'ultima tarsia scopriamo che gli episodi evangelici ivi narrati si svolgono sotto le volte bramantinesche della cappella dello *Sposalizio della B. Vergine* (il n. 16) esistente nel coro di S. Bartolomeo a Bergamo.

Il fatto, tutt'altro che unico nell'arte zambelliana, è grandemente significativo. Primo, perchè ci fa sapere che fra Damiano, trasferendosi da Bergamo a Bologna, ha portato con sè i cartoni usati nel coro di S. Stefano. Secondo, perchè ci fa sempre più convinti che il suo trasferimento dal convento di S. Stefano a quello « patriarcale » di Bologna, celeberrimo in tutto l'Ordine, sia stato motivato da ragioni di lavoro artistico. Terzo, perchè le riedizioni e le rielaborazioni dei medesimi cartoni (16) realizzate anche a di-

(15) In primo piano a sinistra si vedono i due fratelli davanti a Lisia, a destra i due Santi che curano degli ammalati, nello sfondo a sinistra si scorgono gli episodi del supplizio nel mare e della decapitazione.

(16) Presentiamo l'elenco dei cartoni intarsiati a Bergamo e ripetuti a Bologna: il n. 9, *Sacrificio d'Isacco*, nella formella all'estrema sinistra dello stilobate del Dossale (1528-30) e in un postergale (1543-49) del braccio destro del coro: il n. 12, *un quadriportico*, nella *Visitazione* (1541c) del braccio sinistro del coro: il n. 14, *Conversione di S. Paolo*, limitatamento alla parte architettonica, nella *Resurrezione di Lazzaro* (1542c) nel braccio sinistro del coro; il n. 16, *Sposalizio della B. V.*, nella *Incredulità di S. Tommaso* (1528-30) nel dossale del presbiterio e nella *Circoncisione* (1541) del braccio sinistro del coro; il n. 22, *Miracolo dei SS. Pietro e Giovanni*, nell'*Annunciazione* (1538) della porta del coro; il n. 27, *S. Giovannino*, nel pannello centrale (1528-30) dello stilobate del dossale del presbiterio; i nn. 28, 29 e 30, *strumenti della Passione*, in alcuni pannelli del leggio (1537) del coro.

Inoltre, per completezza, ricordiamo che l'architettura del *Martirio di S. Caterina* del dossale bolognese è ripetuta nella *Presentazione al tempio* (1541) del braccio sinistro del coro; la prospettiva del *Miracolo di S. Domenico* del dossale, si ritrova nel *Cristo fra i dottori* del braccio sinistro del

Martirio di S. Pietro da Verona

Bergamo — Tarsia nel coro della Chiesa di S. Bartolomeo

Il dossale del Presbiterio

Bologna — Chiesa di S. Domenico - Opera di Fra Damiano Zambelli

Il miracolo di S. Domenico

Bologna — Chiesa di S. Domenico - Tarsia nel dossale del Presbiterio (1528 - 30)

I Santi Cosma e Damiano. — Opera firmata su cartone di Sebastiano Serlio
Bologna — Chiesa di S. Domenico - Tarsia nel dossale del Presbiterio (1528-30)

stanza di decenni, ci fanno conoscere la evoluzione del suo stile e del suo gusto sotto l'influenza di maestri di altre scuole; come cercheremo di far notare quando se ne presenterà l'occasione.

Torniamo alla nostra tarsia. Tenendo presente la tavola **n. 16** del coro di **S. Bartolomeo** a **Bergamo** per metterla a confronto con la nuova edizione di **Bologna**, notiamo che il punto di fuga della prospettiva è stato spostato da sinistra a destra e che, per evidenti ragioni di spazio — data la differenza delle dimensioni del cartone originale in rapporto con la grandezza della tavola da intarsiare — ai lati sono state raddoppiate le grandi arcate, in basso venne aggiunta una scalinata, in alto fu collocata una pesante trabeazione dorica di ispirazione serliana. Ne è scaturita una « contaminazione » non perfettamente risolta nei suoi elementi compositivi e stilistici. Per esempio, essendo stati raddoppiati gli arconi laterali della tribuna, il sovrastante tamburo a pianta circolare rimane privo di una delle quattro necessarie imposte costituite dalle arcate; così come l'archeologia fredda della classica trabeazione dorica, anche prescindendo dalla sua evidente funzione di mero riempitivo, non si armonizza con il cromatismo romantico dell'architettura lombarda.

Ora, se passiamo ad osservare la tarsia con il *Convito di Simone* vi troviamo gli stessi caratteri d'adattamento riscontrati nella precedente. Mentre la parte centrale, che si compone di un atrio in sè perfettamente concluso, è di indubbia origine bramantinesca, cioè lombarda, tutto l'alto coronamento che la sovrasta e l'opprime, è di palese gusto serliano, cioè bolognese; nè tra le due parti esiste un nesso strutturale. Il fatto diventa ancora più sintomatico se si

---

coro (1541); l'*Annunciazione* della porta del coro di S. Pietro di Perugia (1536) è replicata nel primo postergale del braccio sinistro del coro di Bologna, sotto il quale si trova una *Testa di S. Pietro* uguale a quella che si vede a Perugia sotto la predetta *Annunciazione*; il *Mosè salvato dalle acque* (1534) del Metropolitan Museum di New York è ripetuto nella porta del coro di S. **Pietro** a Perugia; un'altra versione del *Mosè salvato* (1530-35) della spalliera di S. Domenico a Bologna si ammira nel coro di S. Lorenzo di Genova (1540?); la *Crocifissione* (1542) del braccio sinistro del coro di Bologna è replicata in una tavola esposta nella Galleria Davia-Bargellini a Bologna.

Infine facciamo notare che molte figure intarsiate in un quadro sono riportate in altri. Per esempio i monaci che scorgiamo nella *storia di Eliseo* della spalliera di S. Domenico sono riprodotti in una tavola, già nel deposito della Pinacoteca di Bologna ed ora, rivendicata al suo vero autore, esposta nel Museo della basilica di S. Domenico di Bologna.

nota come, tanto nell'*Incredulità di S. Tommaso* quanto nel *Convito di Simone*, l'altezza dello spazio ricoperto dal « riempitivo » è quasi uguale.

Dunque nel dossale del presbiterio di S. Domenico di Bologna esistono due tarsie di origine bramantinesca.

E i cartoni delle altre cinque da chi furono disegnati? Non potendoci ancora pronunciare sulla paternità dei cartoni degli *Episodi della vita di S. Nicola* e del *Martirio di S. Stefano* — il primo raffigura il fianco monumentale di chiesa lombardo-veneta, il secondo ci presenta la città di Gerusalemme che s'innalza a piramide sopra i bastioni delle sue mura fortificate — esaminiamo i restanti tre pannelli.

I disegni di questi ultimi sono *sicuramente* dell'architetto e prospettico bolognese Sebastiano Serlio. Ineccepibile dal punto di vista cronologico l'attribuzione, che non è confortata da documenti d'archivio ma solo dalla tradizione locale accolta dagli storici (17), si fonda sopra inoppugnabili analogie stilistiche: il principio scenografico della prospettiva, il criterio di scelta e di ordine delle parti compositive, il gusto personalissimo dell'ornamentazione plastica e la sintassi architettonica delle tre tarsie si ritrovano perfettamente nel pensiero e nei disegni del celebre teorico bolognese.

Il quale, a proposito delle scene di teatro, così scrive: « Fra l'altre cose fatte per mano degli huomini che si posseno riguardare con gran contentezza d'occhio, et satisfattione d'animo, è (al parer mio) il discoprirsi lo apparato di una Scena, dove si vede in piccol spatio fatto dall'arte della Prospettiva, superbi palazzi, amplissimi templi, diversi casamenti, et da presso, et di lontano spatiose piazze ornate di varii edifici, altissime colonne, piramidi, obelischi, et mille altre cose belle... Primieramente — a proposito del modo da seguire nella costruzione del palco — per il commune uso si fa un suolo levato da terra quanto l'occhio nostro, cioè dalla parte davanti, et di dietro si fa più alto la nona parte, partendo in nove parti tutto il piano, et una di quelle... Niente di meno accioche l'huomo sia meglio istrutto circa alle forme dè casamenti: io ne dimostro qui à lato una figura la quale potrà essere un poco di luce à chi di tal cosa vorrà dilettarsi. Pur in questa essendo così piccola non ho potuto osservare tutte le misure. Ma solamente ho

(17) J. B. Supino, *L'arte nelle chiese di Bologna, Secoli XV-XVI*, Bologna, ed. N. Zanichelli, 1938, pag. 31; C. Ricci e G. Zucchini, *Guida di Bologna*, Bologna, ed. Zanichelli, 1930, pag. 38.

accennato alla inventione per avvertire l'huomo à saper fare elettione di quei casamenti, che posti in opera habbino a riuscire bene, come saria un portico traforato: dietro del quale si vegga un altro casamento, come questo primo, li archi del quale son di opera moderna. Li poggiuoli, altri gli dicono pergoli, altri Ringhiere: hanno gran forza nelle faccie che scorciano, et così qualche cornice che gli suoi finimenti vengon fuori del suo cantone tagliati intorno, et accompagnati con l'altre cornici dipinte, hanno grande effetto; così le case che hanno gran sporto in fuori riescono bene, come l'hosteria della luna qui presente, et sopra tutte le altre cose si dee fare elettione delle case più piccole, et metterle davanti, accioche sopra esse si scuoprano altri edifici...; onde tal superiorità della casa più adietro, viene a rappresentar grandezza, et riempie meglio la parte della scena, che non farebbe diminuendo, se le sommità delle case diminuissero l'una dopo l'altra... » (18).

Già questi principi teorici bastano per farci distinguere e identificare le prospettive disegnate dal Serlio. Ma perchè l'attribuzione sia maggiormente certificata, passiamo al confronto diretto delle singole tarsie serliane con i disegni contenuti nel suo trattato d'architettura e prospettiva (19).

Il Miracolo di S. Domenico, impostato secondo i criteri teorici sopra riportati — si noti: « superbi palazzi... drittissime et lunghe strade incrociate da altre vie, archi trionfali, altissime colonne, piramidi, obelischi, et mille altre cose belle... et sopra tutte le altre cose si dee far elettione delle case più piccole, et metterle davanti accioche sopra esse si scuoprano altri edifici... » — è stato disegnato dal medesimo architetto, ossia Sebastiano Serlio, che ha tracciato la Scena Tragica in II, 46v. Infatti il susseguirsi dei due palazzi di destra, le loro membrature architettoniche, il gusto dei profili aggettati delle balconate e dei cornicioni, l'uso delle aperture ad arco a tutto sesto o architravate, ecc.; tutto è identico ai primi due palazzi di destra tracciati nella Scena tragica in II, 46v; come identici, nella tarsia e nella suddetta scena, sono i primi due edifici di sinistra, il primo dei quali rappresenta in ambedue un arco trionfale ad unico fornice, sormontato dall'attico. L'arco trionfale che si apre nello sfondo, cf. II, 46v., è sormontato da due

(18) Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere di architettura et prospetiva*. Venezia, 1619, pag. 44v. e segg.

(19) Con la cifra romana citiamo il libro, con la cifra araba la pagina.

membrature architettoniche: la prima è la notissima *serliana*, ossia arcone centinato affiancato da due minori aperture architravate, che appare in moltissimi prospetti dell'architetto bolognese; la seconda, a quella sovrapposta, è una lanterna ottagonale coperta da cupola ornata al sommo da una palla con croce, che si trova in V, 206r. Infine elenchiamo alcuni elementi secondari di pretto gusto serliano nell'*elettione* e nella disposizione, quali la sommità di una torre diroccata, che appare in alto a destra, dietro ai « minori » edifici antistanti, cf. II, 46v; il camino, sempre a destra, disegnato in II, 45v. e in IV, 177v; il modo tutto personale di separare nettamente, in senso orizzontale, i diversi piani degli edifici con cornici e balconate di varie modanature e grandezze.

Anche il *Martirio di S. Caterina* è autentica opera di Sebastiano Serlio. Prima di tutto si vede che il piano della strada, quasi palco di un teatro, « è elevato da terra quanto l'occhio nostro », e ad esso si accede mediante le rampe di una scala, come si trova progettato in II, 45v e II, 46v. L'edificio in primo piano è il più piccolo di tutti per cui, pur occupando quasi l'intero spazio data la sua posizione molto avanzata, lascia intravvedere attraverso i piccoli vani dei due angoli superiori, lo scorcio del coronamento di due palazzi a sinistra e della sommità di una torre altissima a destra, e attraverso il porticato a crociera del centro, la « drittissima strada, traversata da vie, fiancheggiata da palazzi », chiusa in fondo da un tempio dietro al quale, come sempre, si scorgono le sommità di pinnacoli e di torri. Questo modo di creare lo spazio di una profondità quasi infinita, mediante l'arte della prospettiva lineare e la suggestione calcolata della scenografia, è veramente singolare. Notevole, per l'effetto spaziale, il corpo avanzato della prima campata a crociera del portico centrale e l'illusionistica aggettatura del balcone sovrastante: corpo purissimo nell'astrazione di una incantata prospettiva geometrica.

Non c'è parte di questa tarsia che non si possa riferire a qualche progetto serliano. Per il paramento in mattoni a vista dei muri si veda la Scena Comica a II, 45v; per l'impostazione dell'architrave e per i motivi ornamentali delle due porte laterali e della finestra aperta sopra il balcone centrale, si veda IV, 153r. Serliano è il modo di suddividere le facciate degli edifici in senso orizzontale mediante cornici correnti IV, 152r., 153r., come lo è nella forma delle specchiature segnate sopra le porte laterali IV, 158r. Il balcone centrale è sostenuto da due mensole, il cui profilo è a doppia curva come in II, 45v. La fronte del tempio in fondo alla via è

simile ai progetti di IV, 162v, 163r e a molti del libro VI. Perfino il lastricato a rombi della via o ad esagoni connessi con rombi del piano terra, trova esempi nel libro II, 20r, 20v.

La tavola intarsiata con *Episodi dei Santi Cosma e Damiano* è la terza opera sicuramente disegnata dal Serlio. In questa straordinaria tarsia, a differenza delle due precedenti, il senso infinito dello spazio non è creato dalla marcata illusionistica convergenza delle linee di fuga unita alla calcolata distribuzione dei fondali scenici, ma dalla prospettiva aerea sostenuta ancora, in ultima analisi, dal principio serliano di collocare avanti le fabbriche più piccole (qui, un piazzale con un monumento a Giove, scranni marmorei, scalinate, ecc.), quindi innalzare magnifici palazzi e templi (qui, due templi sovrapposti) e terminare con un paesaggio che si perda all'infinito sulla linea dell'orizzonte. E', per così dire, un modo diverso per ottenere il medesimo risultato di profondità spaziale.

Analizziamo, ora, la maestosa costruzione dell'eburneo tempio che s'impone quale protagonista nell'opera d'arte, in fondo al piazzale « sollevato da terra quanto l'occhio nostro ». La pianta e la alzata dell'ordine dorico, con i due avancorpi laterali e le colonne addossate al muro della facciata, trovano analogie con IV, 143r; mentre la suddivisione esastile della fronte, con la parte centrale più larga delle laterali, è identica alla variante posta in capo al citato IV, 143r. Lo stilobate, le basi attiche, le colonne liscie, i capitelli della ricca modanatura sono progettati in IV, 143r e in IV, 145r. La trabeazione, il cui fregio è ornato da metope recanti alternativamente bucrani e rosoni, si ritrova in IV, 140v, 142r; il grande portale architravato di accesso al tempio, in IV, 146r; i capitelli sotto il gocciolatoio, in IV, 147r.; le quattro nicchie laterali sono una consuetudine serliana, per es. IV, 149r., 150r., 151r., ecc. Il santuario del tempio termina in un'abside semicircolare ornata da una cornice che gira all'altezza dell'imposta della calotta, come si scopre in moltissime absidi o nicchie disegnate dal Serlio, per es. in IV, 151r. Il motivo delle due ali, o corpi avanzati, trova conferma in non pochi progetti di palazzi del libro VII: 9, 13, 15, 17, 25, 47, 49, 53, ecc. Così pure la balaustrata che corre sopra di essi, formata da balaustri e pilastrini, appare identica, persino nel particolare dei semibalaustri appoggiati ai pilastrini, in VII, 109r. Anche l'attico a forma di solenne arco trionfale a triplice fornice, nella sua struttura architettonica (cf. IV, 149r.) e nei suoi particolari ornativi si richiama a molte pagine del Serlio, specialmente a quelle del libro VI dedicato a progetti di porte.

Dopo quanto abbiamo visto è legittimo concludere che Sebastiano Serlio ha fornito a fra Damiano i cartoni delle tre suddette tarsie, destinate al dossale del presbiterio di S. Domenico di Bologna, eseguito dal 1528 al 1530. Non solo, ma ci siamo pure convinti che il Serlio con il suo stile o modo di concepire, realizzare e ornare le architetture, abbia non poco influito sull'arte di fra Damiano, come si è già notato a riguardo dei due « riempitivi » architettonici del *Convito di Simone* e dell'*Incredulità di S. Tommaso Ap.*, e come rileviamo osservando attentamente il tempietto che si distacca dal fianco della basilica negli *Episodi della vita di S. Nicola*. Tale influenza si manterrà viva nel resto dell'attività dello Zambelli, come diremo a suo luogo.

Il Serlio e il Vignola nella Spalliera di S. Domenico (1530-1535)

Fra Damiano Zambelli dalla fine del 1530 al 1535 intarsiava la *Spalliera* dell'antica cappella di S. Domenico di Bologna (20). Purtroppo questo *opus insigne* dell'artista bergamasco veniva smembrato nel 1597, in occasione della demolizione della cappella, tutte le parti secondarie andavano perdute, mentre sedici dei grandi pannelli finivano come sportelli di due armadi, esistenti ancora oggi nella sagrestia della medesima chiesa di S. Domenico, fatti costruire nel 1662-1663 da P. Sante Usberti.

Nelle sedici tavole sono rappresentati, da sinistra a destra nell'ordine superiore: 1) Mosè salvato dalle acque: « **Infantulus Moses scirpea clausus fiscella Nili alveo exponitur regiae inde iussu filiae ereptus ab ea denique educandus adoptandusque suscipitur** »; 2) il ratto di Dina vendicato: « **Ob Dinae raptum Emor ac Sichem interficiuntur, civitas vastatur Dinaque recipitur** »; 3) la morte di Giacobbe: « **Iacob filiis viritim bona praecatur ventura, praecinit protinus moriturus** »; 4) il convito di Assuero: « **Assueri epulam dies septem Susar populo publice exhibitum** »; 5) il profeta Giona: « **Ionas a maritima belua voratus tertio post die in continentem Deo iubente reponitur** »; 6) la fuga di Antioco: « **Dat terga Antiochus Machabeo iudeo, eiusque elephas interficitur** »; 7) Eliseo ricupera la scure caduta nel fiume: « **Securis in profundum amnem casu lapsa Helysei iussu in summa ultro resultat** »; 8) Eliseo risuscita

(20) Dal 1530 a quasi tutto il 1534 Gian Francesco Zambelli rimase nel convento di S. Domenico di Bologna in qualità di collaboratore di fra Damiano nelle opere di tarsia. I due intarsiatori si ritroveranno a Genova nel 1540 per l'impresa del coro di S. Lorenzo.

un bambino: « **Helyseus quem prius sterili filium exquirarat mox**
defunctum macrenti matri revocavit in lucem »; nell'ordine infe-
riore; 9) la predica di S. Domenico: « **Frequenti auditore septus**
evangelici oratoris partes gerit »; 10) il battesimo di S. Domenico:
« **Sydus mire coruscans, toto orbe noctis pellens caliginem, de bap-**
tizati Dominici fronte prodit »; 11) il miracolo dei pani portati
dagli Angeli: « **Panis delatus caelitus fratrum supplet inopiam** »;
12) la disputa con gli eretici Albigesi: « **Divus Dominicus validis-**
simis rationibus haereticos prosternit »; 13) S. Domenico libera
alcune donne possedute dal demonio: « **Mulieribus ostenditur cui**
domino ante servirent quum haereticis essent addictae »; 14) S. Do-
menico ricupera un libro cadutogli nel fiume: « **Sancti codex a**
torrente in medium lacum raptus vice piscis a piscatore hamo edu-
citur nihilo deterior »; 15) S. Domenico risuscita un bambino: « **A**
defunctis revocatum matri vivum reddit natum, vivens adhuc cor-
pore »; 16) la morte di S. Domenico: « **Migrans Pater filiis vitae**
firmamentum paupertatis humilis condit testamentum » (21).

I quadri dove si ammirano prospettive architettoniche di singolare bellezza o di notevole interesse corrispondono ai numeri: 3, 8, 9, 10, 11, 12, 16.

Il numero 10, ossia il *Battesimo di S. Domenico*, è un'altra
tarsia disegnata da Sebastiano Serlio. La struttura della scena ri-
sponde ai noti principi scenografici stabiliti dall'architetto bolo-
gnese: davanti gli edifici più piccoli e aperti in modo da lasciare
scorgere quelli posti in fondo, una strada centrale diritta traver-
sata da altre vie, fughe di portici, balconi e gronde e cornicioni
aggettati, campanili svettanti sopra i palazzi lontani, cornici che
suddividono i piani degli edifici, vani architravati e vani centi-
nati, ecc. Se il senso e il gusto serliani della scena non bastassero
a rivelare l'autentica paternità del disegno, passiamo all'analisi
delle tre architetture di primo piano.

Il tempietto a pianta circolare del battistero è composto da
elementi di ordine dorico, che corrispondono in misura impressio-
nante al modello tracciato in IV, 145r e segg. Confrontiamo atten-
tamente le modanature dell'alzata dell'ordine, partendo dalla base:
nello stilobate abbiamo il plinto, il toro e il listello, quindi il
piedritto che termina in un listello seguito dal tondino, dalla gola

(21) Si ritiene che l'umanista bolognese fra Leandro Alberti, frate del convento di S. Domenico, dettasse le lapidarie iscrizioni che illustrano le scene intarsiate dallo Zambelli.

diritta e dal listello; nella base della colonna vediamo il plinto, il toro, il listello, la scozia, il listello, il tondino e il listello; segue la colonna liscia, leggermente rastremata, che porta un capitello composto da apofisi, astragalo, fregio, gradelli, echino tondo, abaco e cimasa a pianta quadrata; sopra gira la trabeazione con architrave a unica tenia, con fregio ornato da triglifi alternativamente correnti e a mensola, capitelli sotto il gocciolatoio e la cornice. L'ordine dorico della tarsia traduce in legno lo schema disegnato nel trattato. Si noti che la particolarità dei triglifi correnti alternati con triglifi a mensola, è caratteristica del Serlio: cf. IV, 147r, 158r.

A destra, antistante al primo palazzo, si scorge un protiro dorico formato da colonne scanalate, che poggiano direttamente a terra con la loro base attica senza stilobate. Il modello è a IV, 145r, e i particolari sono tracciati in IV, 145v, con una precisione sconcertante. Le due varianti dell'ordine dorico disegnate nel progetto IV, 145r sembrano addirittura trasferite nella tarsia! Si osservi, ancora, il modo serliano di inserire nelle membrature di una solenne trabeazione la balconata sorretta dalle due colonne doriche, quale si trova in tanti progetti e disegni dell'architetto bolognese.

Passiamo ora al palazzo che si scorge di là dal colonnato del battistero circolare. E' una costruzione modulata sull'ordine ionico. I particolari delle modanature e dei profili corrispondono esattamente allo schema tracciato in IV, 161r, e v., e in 162r., salvo lievi omissioni. La caratteristica del fregio pulvinato, o colmo, è un'altra invenzione del Serlio, di continuo applicata nei suoi progetti e giustificata teoricamente nei seguenti termini: « Et perchè le cose di Roma son molto diverse da gli scritti di Vitruvio, io formerò un'altra colonna, sopra la quale si farà l'architrave, il fregio e la cornice: et l'altezza del tutto sia per la quarta parte dell'altezza della colonna, et partita in parti 10: tre saran per l'architrave partito nel modo che s'è detto, tre si daranno al fregio pulvinato, cioè colmo, et quattro alla cornice... » (IV, 161v.). Per quanto riguarda la fronte del palazzo in esame, il ritmo delle ampie arcate inscritte entro le colonne e la trabeazione, la misura della ghiera dell'arco, la finestra ad occhio che si apre nella parete del portico inferiore, la finestra coronata da frontoncino che si apre sopra la cornice della trabeazione del piano superiore; questi particolari con la loro reciproca proporzione ed armonia si vedono in IV, 165v. per la parte inferiore, in IV, 166r. per la finestra superiore; e sono due citazioni su mille.

Il Martirio di S. Caterina. - Su disegno di Sebastiano Serlio (1538-39)

Bologna — Chiesa di S. Domenico - Tarsia del dossale in fondo al coro

La Circoncisione. - L'architettura è ripresa da « Lo Sposalizio della B. V. »

Bologna — Chiesa di S. Domenico - Quadro del coro a sinistra

L'Annunciazione. - Replica di un pannello della Porta di S. Pietro a Perugia

Bologna — Chiesa di S. Domenico - Primo quadro del coro a sinistra

La Flagellazione
(Cartone dello stesso Fra Damiano)

L'incredulità di S. Tommaso
(La prospettiva è una replica di una tarsia di Bergamo)

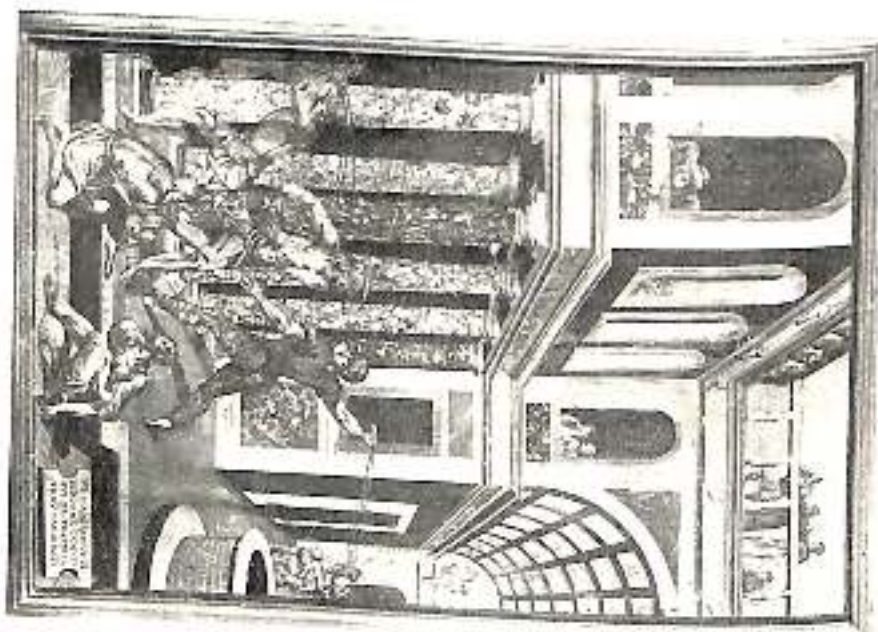
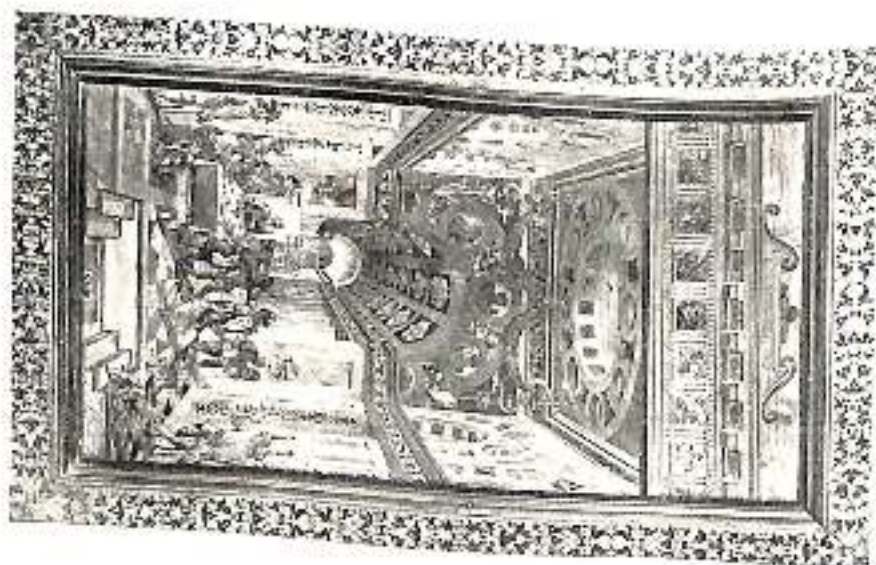
Bologna — Chiesa di S. Domenico - Tarsie nel dossale del Presbiterio

Ritengo che questa sia l'unica opera che il Serlio abbia disegnata per la Spalliera di S. Domenico, anche se in altre tarsie, per esempio nella *Predica di S. Domenico*, qualche elemento serliano, quali il portico ionico in primo piano a sinistra, la piccola « serliana » nella parte inferiore della torre, la pulita architettura del palazzo di destra, sia stato introdotto dallo Zambelli per mettere « insieme » una scenografia per il soggetto da narrare.

E le altre prospettive chi le ha disegnate?

Per una, cioè per la *Morte di S. Domenico*, possiamo finalmente fare il nome di un altro grande architetto emiliano: il Vignola.

L'attribuzione della *Morte di S. Domenico* a Jacobo Barozzi detto il Vignola, è una novità. Per questo cercherò di dimostrarla nel modo migliore possibile. Il Vasari, a proposito del soggiorno bolognese del giovane artista, scrive: « ...dico che Iacopo Barozzi da Vignola, pittore e architetto bolognese, che oggi ha cinquantotto anni, nella sua puerizia e gioventù fu messo all'arte della pittura in Bologna; ma non fece molto frutto, perchè non ebbe buono indirizzo da principio; ed anco, per dire il vero, egli aveva da natura molto più inclinazione alle cose d'architettura che alla pittura, come infine allora si vedeva apertamente nei suoi disegni ed in quelle poche opere che fece di pittura; imperocchè sempre si vedeva in quella cose d'architettura e prospettiva; e fu in lui così forte e potente questa inclinazione di natura, che si può dire ch'egli imparasse quasi da se stesso i primi principi e le cose più difficili ottimamente in breve tempo; e onde si videro di sua mano, quasi prima che fosse conosciuto, belle e capricciose fantasie di vari disegni, fatti per la più parte a requisizione di Messer Francesco Guicciardini, allora Governatore di Bologna, e d'alcuni altri suoi amici: i quali disegni furono poi messi in opera di legni commessi e tinti a uso di tarsie da Fra Damiano da Bergamo dell'Ordine di S. Domenico, in Bologna » (22). Ma il Guicciardini fu Governatore di Bologna dal 22 giugno 1531 al 24 novembre 1534. Pertanto « le fantasie di vari disegni », da lui richieste al Vignola e in seguito intarsiate da Fra Damiano, possono riferirsi a cartoni intarsiati dallo Zambelli nella Spalliera di S. Domenico, cominciata nel 1530 e terminata nel 1535. Quindi cronologicamente è possibile che il Vignola abbia disegnato delle tarsie per la Spalliera,

(22) Giorgio Vasari, *Le opere*, ed. Milanesi, tomo VII, Firenze, 1881, pag. 105.

Anzi sappiamo che nel 1534 Fra Damiano firmava e datava una storia di « *Mosè bambino salvato dalle acque* » su disegno del Vignola. La tarsia in questione oggi si trova nel Metropolitan Museum di New York ed è stata attribuita al Barozzi da J. Goldsmith Phillips, con decisivi argomenti storico-critici facilmente controllabili (23).

Ora l'architettura della *Morte di S. Domenico* si armonizza alla perfezione, sia con il *Mosè salvato* del Metropolitan Museum di New York, sia con i disegni contenuti nel trattato dei cinque ordini del Vignola; mentre si differenzia nettamente dai modi e dal gusto di Sebastiano Serlio.

La composizione è inquadrata da un doppio intercolonnio corinzio arcato, che nello schema (24) si richiama agli intercolonni toscano (tav. VII), dorico (tavv. XVI, XVII), ionico (tavv. XXIII, XXIV), corinzio (tavv. XXX, XXXI) e composito (tavv. XXXIX, XL). Vignolesco è il gusto della chiave a mensola in mezzo all'arco, del triangolo mistilineo disegnato ai lati dell'arco, della patera messa al centro di detti triangoli (cf. tavv. XVI, XVII), dell'archivolto riccamente sagomato (cf. tavv. XXX, XXXI). Infine è proprio del Vignola (giacchè nel Serlio non l'ho mai trovato) aggiungere nel piedestallo corinzio e composito, sotto, ma a breve distanza dalla cornice della cimasa, una piccola modanatura composta da tondino e listello. Orbene, anche questa particolarità sintattica si trova nell'architettura della tarsia con la *Morte di S. Domenico*.

Passiamo ora ad analizzare il paesaggio che si scorge attraverso l'arcata sinistra. Lo sviluppo diagonale a gradi successivi delle masse spaziali e l'architettura degli edifici che le compongono si riallacciano alla tarsia del *Mosè salvato* di New York. Il valore del primo porticato ad archi sorretti da pilastri, con il chiaro accenno allo spazio del sottoportico, quale risulta nella tavola bolognese, lo si avverte pure nello scorcio del primo palazzo del *Mosè salvato*. Anche il secondo portico bolognese, che racchiude uno spazio rettangolare, riecheggia nell'intarsio di New York. Meglio ancora, il gusto della fuga prospettica del soffitto gotico carenato, che si apre sopra il secondo portico del paesaggio bolognese, si accorda con quello della pergola e con quello dell'aerea galleria superiore in fondo al palazzo del *Mosè salvato*. La ricchezza della sagomatura della trabeazione

(23) John Goldsmith Phillips, *A new Vignola*, in « Bulletin of the Metropolitan Museum of Art », New York, May 1941, num. 5, pag. 116-122 con due ill.

(24) Iacopo Barozzi detto il Vignola, *I cinque ordini*, Torino 1876.

corrente sopra gli archi del primo porticato nella *Morte di S. Domenico*, si ripete nell'alta trabeazione del palazzo del *Mosè*. Il capriccio dell'ornato gotico che profila lo spaccato del soffitto carenato dell'aperto salone superiore, si ritrova nel frontone che s'innalza sopra la porta in fondo al pergolato.

Stilisticamente parlando, mentre il Serlio procede con rigore geometrico nella definizione dello spazio, realizzato con la purezza di un classicismo sempre coerente, il Vignola, giovane ed entusiasta, cerca di armonizzare in un ricco pittoricismo le varie forme delle sue architetture.

L'epoca delle repliche (1536-1538)

Nel 1536 fra Damiano Zambelli firmava e datava quattro pannelli per la porta del coro di S. Pietro in Perugia, richiestone dai Padri Benedettini tramite suo fratello, maestro Stefano da Bergamo, autore celebrato degli intagli del medesimo coro. A parte i due pannelli minori, ornati con le teste dei Santi Pietro e Paolo, osserviamo i due pannelli maggiori, dove sono rappresentati un'*Annunciazione* e un *Mosè salvato dalle acque*. Il primo su disegno del Serlio, il secondo su cartone del Vignola. Infatti il secondo è una precisa replica della tarsia del Metropolitan Museum di New York, che sappiamo opera di Iacopo Barozzi, mentre il primo è la traduzione in tarsia di un cartone steso dall'architetto bolognese qualche anno prima, la cui edizione originale potrebbe anche essere andata perduta.

Che l'autore dell'*Annunciazione* perugina sia il Serlio, non è possibile negare. Lo dimostra, oltre l'impostazione generale della prospettiva che si sviluppa seguendo le norme generali della sua scenografia, il fatto che l'edificio in primo piano, un portico sopra il quale s'innalza la casa, altro non è che una variazione del protiro che vediamo nel *Martirio di S. Caterina* del dossale di S. Domenico di Bologna, arricchito dalle balconate sviluppantisi lateralmente al poggiolo centrale, col quale sono in comunicazione. Tutto è serliano: le lunghe mensole doriche che reggono le balconate, cf. IV, 157r., la balconata e il poggiolo inseriti nella membratura della trabeazione, la balaustra a travetti lignei incrociati (IV, 191r.), la porta sopra il poggiolo, con il fregio pulvinato o colmo e con il nitido frontoncino triangolare (IV, 154r.), le velette nel forte aggetto della grondaia (II, 46v., V, 217 segg.), nel santuario della stanza della Madonna il soffitto a travi (IV, 177v.), la trabeazione

che corre nel giro dell'absidiola (III, 52r., III, 62r., III, 68v., IV, 137r., ecc.), gli ornati a doppia voluta dell'inginocchiatoio-leggio, sostenuto da mostri alati (IV, 158r., IV, 168v.).

Nel 1537, per il coro di S. Domenico di Bologna, lo Zambelli intarsiava il *leggio*, formato da un grande cassone per accogliere i libri liturgici, sormontato da un leggio. Quest'ultimo è andato distrutto, forse consunto dall'uso, mentre il cassone esiste ancora. Sulle quattro facce del mobile, entro finti scaffali, ha rappresentato oggetti liturgici, fantasie prospettiche, nature morte e strumenti della Passione. Gli ultimi ripetono i motivi che già vedemmo nel coro di S. Bartolomeo a Bergamo.

Nel 1538 firmava e datava la porta del coro di S. Domenico di Bologna, una delle sue opere più belle e meglio conservate. Nei due grandi specchi superiori, idealmente uniti nello spazio, raffigurava il mistero dell'*Annunciazione*. L'azione si svolge in un piazzale a terrazze, formate da asimmetriche rampe di gradini, lastricato con geometrici riquadri di marmo. Nel fondo, sopra altre rampe di scale, s'innalzano due edifici che, collegandosi con i fianchi monumentali dei palazzi laterali, chiudono il rettangolo della scena. Una rigorosa prospettiva centrale, che fissa il suo punto di fuga nel mezzo dei due pannelli, unisce e coordina gli svariati elementi compositivi delle architetture, donando alla scenografia chiarezza e armonia

L'autore di questa prospettiva è fra Damiano Zambelli, il quale ha sapientemente « lavorato » sul motivo architettonico della tarsia bergamasca (n. 22) del *Miracolo dei SS. Pietro e Giovanni*. Nella parte destra vediamo ripetuta la fronte del tempio e l'angolo della piazza. Però, nel prospetto del tempio due aperture architravate, anzichè centinate come nell'originale, affiancano l'arcone centrale, sopra il quale si apre una quadrifora al posto della trifora originale. Naturalmente la linea prospettica, che guida la fuga degli ambienti laterali interni ed esterni, corre tutta a sinistra.

Il prospetto inferiore dell'edificio a sinistra è una felice variante del motivo precedente. Il grande arcone centrale è affiancato da un'apertura centinata, sormontata da una bifora architravata, mentre nel corrispondente destro sopra il vano architravato si scorge una bifora centinata. Inoltre, mentre nell'edificio di destra le membrature architettoniche sono delimitate e insieme legate dalla continua ricorrenza di due lesene parallele, nell'edificio di sinistra le lesene parallele sono raddoppiate, conferendo alla visione pittorica vivezza.

Se un gusto ancora lombardo presiede alla scelta dei monumenti e degli ornati che si sviluppano sulle basi del fianco sinistro, un senso e uno stile notevolmente serliano muove la mano del compositore a coordinare in pura visione geometrica, ossia in coerenza formale, tutte le parti della scena. Ricordo, tra parentesi, che le figure dell'Angelo e della Madonna sono prese dall'*Annunciazione* della porta del coro di Perugia disegnata dal Serlio.

Il coro monumentale di S. Domenico di Bologna (1541-1551)

Scrivere la storia del monumentale e vastissimo coro di S. Domenico di Bologna (25) porterebbe troppo lontano e anche fuori tema. Perciò affrontiamo subito il nostro problema, che riguarda l'origine e i caratteri delle architetture intarsiate nei 56 postergali dell'ordine superiore. In essi, dal lato destro, sono rappresentate 28 storie del Vecchio Testamento, dalla *Creazione del mondo* ai *Tre fanciulli salvati dalla fornace ardente*; nel lato sinistro sono raffigurate 28 storie del Nuovo Testamento, dall'*Annunciazione* alla *Pentecoste*. Quando fra Damiano intraprendeva l'esecuzione del coro, poteva contare sopra la propria esperienza ormai quarantennale, sopra un'eccezionale abilità tecnica, sopra uno stile personale sviluppatosi sulla cultura lombarda e modificatosi alla luce del classicismo serliano, sopra un gruppo di discepoli. Poteva contare, infine, sopra una raccolta di disegni e di cartoni così notevole da renderlo quasi autonomo. Tanto è vero che siamo in grado di stabilire, con ogni probabilità, l'origine delle 15 architetture del Nuovo Testamento e delle 5 del Vecchio Testamento esistenti nel coro.

L'Annunciazione (datata 1541) è una replica esatta del cartone disegnato dal Serlio ed eseguito la prima volta nel 1536 — che si sappia — nella porta del coro di S. Pietro di Perugia.

---

(25) Nel 1544 fu chiamato a Bologna il fratello di fra Damiano, cioè Maestro Stefano Zambelli da Bergamo, intagliatore e ormai celebre autore del coro dei Benedettini di S. Pietro a Perugia. Il contratto di lavoro, le spese e il periodo dell'attività furono diligentemente annotate dal Priore, P. Stefano Foscarari, per cui conosciamo esattamente i limiti cronologici della collaborazione di Maestro Stefano. L'intagliatore, aiutato dal garzone Zampiero da Padova, lavorò complessivamente dieci mesi, dal 26 aprile al 24 agosto 1544, e dal 24 settembre 1544 al 20 marzo 1545. Ricevette in compenso 70 scudi d'oro: cinquanta per sè, venti per il garzone. Crediamo di assegnare all'intagliatore Maestro Stefano i braccioli, le colonnette, le mensole e i rosoni dell'ordine superiore, nonchè i due fianchi iniziali dell'ordine inferiore: ossia la parte scultoria del coro.

La Visitazione ripropone il quadriportico bramantinesco (il n. 12 del coro di S. Bartolomeo a Bergamo), privo però di quella garbata aerea lievità e di quei sottili ornati lombardi che fanno del prototipo bergamasco un pezzo di pura armoniosa tarsia; i pesanti riquadri cinquecenteschi gravano e mortificano lo spartito.

Per la *Natività* non esiterei a fare il nome di Fra Damiano, quale autore del capriccio architettonico, tracciato su schemi serliani derivati in parte dal *Martirio di S. Caterina* del dossale.

Nella *Circoncisione* (datata MEN. [se] MAI - MDXLI) ritroviamo il tempio bramantinesco dello *Sposalizio della B. Vergine* (n. 16 del coro di S. Bartolomeo a Bergamo), con la variante delle doppie arcate laterali, già vista nell'*Incredulità di S. Tommaso* del dossale, e con l'aggiunta « serliana » dell'abside ornata di trabeazione.

Il cartone serliano del *Martirio di S. Caterina* del dossale è servito per lo scenario della *Purificazione*; mentre l'altro disegno serliano del *Miracolo di S. Domenico* del dossale, modificato nel vano dell'arco trionfale, che è stato trasformato in abside del tempio, e poco armoniosamente sviluppato nel lato destro, venne usato per accogliere *Gesù tra i Dottori del tempio*.

A Fra Damiano Zambelli attribuiamo il progetto architettonico della *Strage degli innocenti*, così come la prospettiva della *Piscina Probatica* (opera firmata: **FRATER DAMIANUS**), derivata da motivi nettamente serliani, privi però di quella lucidità spaziale che tanto caratterizzano gli originali dell'architetto bolognese.

La prospettiva della *Resurrezione di Lazzaro* riprende, e appesantisce, il cartone lombardo della *Conversione di S. Paolo* (n. 14 del coro di S. Bartolomeo a Bergamo).

Con numerosi caratteristici motivi serliani (portali, frontoncini, modanature, suddivisioni orizzontali, ecc.) Fra Damiano ha disegnato e composto le prospettive della *Cacciata dei mercanti dal tempio*, della *Lavanda dei piedi*.

Anche le architetture della *Flagellazione* e del *Cristo deriso* mi sembrano disegnate dallo Zambelli, ma traendo ispirazione a fonti più moderne di quelle serliane, quali potrebbero essere, nel nostro caso, le « fantasie » del Vignola.

Un carattere e uno stile ben definito, a confronto con le più generiche composizioni tracciate dallo Zambelli su modi serliani, presentano i cartoni dell'*Ultima cena* e della *Pentecoste*, ma non sappiamo ancora a chi attribuirli.

La Crocifissione. - Replica di una tarsia del coro nella Chiesa di S. Domenico (1542)

Bologna — Museo Davia Bargellini

Il Convito di Simone - Su cartone attribuito al Bramantino

Bologna — Chiesa di S. Domenico - Tarsia per il dossale del Presbiterio, opera datata 1528

Di assai scarso interesse sono le cinque architetture del Vecchio Testamento. L'arco monumentale della *Cacciata dei progenitori* è generico nell'impostazione e zambelliana nella decorazione. La strada del *Trionfo di Giuseppe l'Ebreo* manca di carattere e di armonia. Molto nitida è la massa geometrica dei casamenti (lombardi?) che si scorgono a sinistra nel *Mosè davanti al Faraone*, dai quali si distacca per stile il serliano porticato del palazzo regio: opera composta dallo Zambelli con due cartoni di diversa origine. Mediocre e di scarso valore è l'*Ultima piaga d'Egitto*: un misto di ricordi serliani e di vedutismo bolognese è invece la *Regina di Saba davanti a Re Salomone*.

Conclusione

L'opera di Fra Damiano Zambelli ci offre, dunque, notevoli motivi d'interesse generale riguardanti l'architettura. Essa riflette alcuni ben determinati momenti dell'arte del Cinquecento: l'ambiente culturale creato dal Bramante in Lombardia, il movimento classicista suscitato a Bologna da Sebastiano Serlio sulle tracce di Baldassarre Peruzzi, l'inizio folgorante del Vignola.

Ma le opere che abbiamo esaminato ci manifestano, con ancor maggiore chiarezza, alcuni lati dell'arte e della personalità dell'intarsiatore bergamasco: la perizia tecnica in continuo perfezionamento, la fedeltà d'interprete, il fertile ingegno compositivo, lo spirito fondamentalmente romantico che gli permette di superare persino il geometrismo aristocratico del Serlio con il cromatismo lombardo.

Tuttavia ad altre e più interessanti scoperte, sia nel campo storico-critico, sia in quello più genuinamente umano, si giungerebbe se analizzassimo con altrettanta cura la parte figurativa, che nel complesso dell'opera zambelliana è decisamente preponderante.

Soltanto allora, assommando ai risultati filologici e stilistici quelli biografici già acquisiti, si giungerebbe a poter definire con una certa esattezza la genuina personalità dell'intarsiatore domenicano Fra Damiano Zambelli da Bergamo.

COMUNICAZIONE

DEL SOCIO

Prof. ALBERTO AGAZZI

EMANUELE KANT

E IL PROBLEMA DELLA PACE PERPETUA

Il problema della pace accompagna di pari passo il cammino compiuto dagli uomini, per la realizzazione di una sempre più perfetta organizzazione giuridica degli individui e delle comunità. Lo stesso passaggio della primitiva vita ferina del *bellum omnium contra omnes* alla vita regolata dello Stato è determinato da una esigenza di pacifica convivenza tra gli uomini.

Realizzatisi gli stati, divenuti essi quasi materia dalla quale risalire induttivamente a considerazioni di carattere universale, si ebbero i primi disegni di repubblica ideale: da Platone a Tommaso Campanella, a Tommaso Moro. Tra tali disegni possono senz'altro essere posti i non numerosi, e tuttavia significativi, progetti di pace perpetua. Il primo che compaia sotto tale nome è quello che scriveva, verso la meta del settecento, l'Abbé de Saint Pierre; lo riassumeva il Rousseau, accompagnandolo e concludendolo con personali considerazioni.

Nel 1795 ne appariva un secondo dal titolo « Per la pace perpetua - progetto filosofico di Emanuele Kant »: questo supera di gran lunga l'altro per perspicuità e per chiarezza ed in mancanza di altra produzione sull'argomento può essere considerato ciò che di più definitivo si è scritto intorno ad esso. Ciò che in realtà esso significhi può, tuttavia, essere compreso soltanto inquadrandolo nella dottrina pratica di Kant, alla quale van ricondotti i due grandi filoni della dottrina della virtù e del diritto.

1) Moralità e legalità

Ne « La Metafisica dei costumi », l'opera nella quale sono esposte le teorie che qui in parte si riassumono, Kant risponde — a coloro che lo accusano di usare esattezza e lingua scolastica — che la

colpa e lo scherno non devono colpire la scienza che si espone, ma piuttosto coloro che fanno uso di termini difficili in circostanze che non lo richiedono, come quando si parla in pubblico (1).

Si può raccogliere qui l'invito del filosofo e cercare di esporre in forma possibilmente di facile comprensione il suo pensiero.

E' fondamentale in Kant la distinzione tra essere e dover essere, tra reale ed ideale, tra ciò che è fisico e ciò che è metafisico, tra sensibile ed intelligibile. Ora: un conto è la moralità ed un conto è il diritto, come essi storicamente si realizzano, ed un conto è la scienza della virtù e del diritto, che il problema etico e giuridico affrontano nei suoi principi, da un punto di vista essenzialmente formale. La moralità ed il diritto « puri » fanno, devono fare, astrazione da ogni contenuto; liberarsi dall'empiricità dei fatti singoli; non considerare come fornitrici di norme universalmente valide nè le esperienze etiche, nè quelle giuridiche. Non si tratta nè di « morali », nè di « diritti »; ma di « morale » e di « diritto ».

Mentre la moralità è un fatto di coscienza, una costrizione interiore, una intima conformità alla virtù, l'affermazione di una « massima » di valore universale che l'individuo applica a se stesso interiormente, un sentimento che non può essere imposto; la legalità è un fatto del tutto esterno, una conformità esteriore che spesso avviene per la costrizione, l'affermarsi di una « legge » ad opera di pubbliche istituzioni, un'azione comandata ed imposta da altri. La distinzione che teoricamente bisogna fare tra moralità e legalità, tra etica e diritto non potrebbe essere più radicale, anche se tutt'e due sono insieme parti della filosofia pratica generale.

Il diritto poggia su una determinazione esterna (altrimenti è virtù): « il diritto in generale ha soltanto per oggetto ciò che nelle azioni è esterno, così il diritto stretto... non esige nessun altro motivo di determinazione della volontà che quello puramente esterno, perchè solo allora esso è puro e non mescolato con nessuna prescrizione della virtù ». E' pertanto un errore, in sede giuridica pura, « invocare » la « coscienza come un impulso » (2).

La coscienza, infatti, permette una « latitudine » di azioni esteriori, che deve essere negata a chi vive nell'ambito della norma giuridica. « Diritto e facoltà di costringere significano, dunque, una

(1) E. Kant: « *La metafisica dei costumi* » - Ed. Paravia, Torino, 1923, p. 3.
(2) *idem*, pag. 37.

cosa sola » (3): diritto « vuol dire determinare ad ognuno il suo (con matematica precisione) » (4); il diritto esclude il curvo e l'obliquo, è paragonabile alla « normale », che lascia ugual spazio da una parte e dall'altra od, anche, « alla legge dell'eguaglianza dell'azione e della reazione » (5). Per una tale teoria è « pensabile » che la costrizione possa effettivamente realizzare la pienezza del diritto; mentre non è « neppure pensabile » che la norma possa realizzare la pienezza della morale. Il diritto puro crede ed insieme « vede » la sua pratica completa realizzazione nelle lontananze non scrutabili *della storia*, la morale pura « crede » solo alla sua completa realizzazione in un mondo soprasensibile *fuori della storia*.

Qui importa soprattutto stabilire che diritto e coazione sono termini correlativi: ove è l'uno deve esserci l'altra, altrimenti il diritto non è tale (è diritto equivoco).

E' in questa teoria kantiana della « costrizione » come elemento essenziale del diritto, l'eco di una concezione relativamente pessimistica della natura umana. Gli uomini « devono essere costretti », perchè sono cattivi, perchè fanno della libertà licenza ed arbitrio, perchè ignorano di essere « persone » con una dignità che è sopra qualunque prezzo, perchè — dimentichi di essere nati per un « fine » (quello morale) — fanno di se stessi e degli altri « mezzi » o strumenti di felicità. Tale pessimismo trova una spiegazione solo in una teoria della caduta o del peccato originale, che Kant accetta: se l'uomo si sente misero, se vuol salire, segno è che non è gradualmente « scaduto » (chè allora non si sarebbe accorto della sua miseria), ma « caduto »: egli è finito in un abisso e ripensa alle stelle, che già vide splendere sopra il suo capo e la sua coscienza gli grida che egli deve vivere in modo da meritare di rivederle.

2) La dottrina del diritto

Kant afferma che il pensatore deve filosofare come se prima « non vi fosse mai stata nessuna filosofia » (6), intendendo dire con questo che ogni concezione nasce da una convinzione di superamento del pensiero precedente, superamento non tanto in « novità », ma in « verità ». Ed infatti è constatabile nella dottrina kantiana del diritto una originalità convinta di pensiero rispetto a quelle di prossimi e lontani suoi predecessori.

(3) E. Kant, «*La metafisica dei costumi*», Ed. Paravia, Torino, 1923, p. 38.
(4) *idem*, pag. 39.
(5) *idem*, pag. 38.
(6) *idem*, pag. 5.

Essa si stacca, innanzi tutto, da quella dei Machiavelli, tutta imperniata su degli « imperativi di abilità »; e questo non perchè nel diritto valgano, strettamente parlando, gli « imperativi categorici » della morale, che sono della sola coscienza, ma perchè gli imperativi di abilità nella vita pubblica sono all'ordine del giorno, senza che vengano raccomandati o fatti leciti ai cittadini ed ai loro capi.

Salva la distinzione tra morale e diritto, permane pur sempre l'altra — anche più profonda — tra ordine pratico (etico e giuridico) ed ordine naturale, tipico della vita sensibile. E' su questa distinzione che possiamo meglio comprendere il superamento dell'Hobbes e del Locke: per essi sfera del diritto è ciò che si può « naturalmente » fare, mentre per Kant è ciò che si può « giuridicamente » fare. E' giuridico non già l'atto unilaterale di volontà (tipico dello stato di natura); ma l'atto che rispetta l'ugual diritto altrui (tipico dello stato civile).

Chiarito precedentemente esserci tra l'attività morale e l'attività giuridica, pur accumunate dallo stesso denominatore di attività pratiche, una sostanziale differenza (noumenica la prima, in quanto tutta tesa al soprasensibile - fenomenica la seconda, tutta impigliata nel disbrigo degli interessi e degli egoismi), apparirà chiara la posizione kantiana rispetto ai tentativi di subordinazione della morale al diritto (Hobbes e Rousseau) e del diritto alla morale (Leibniz e Wolff), tentativi che egli in sostanza rigetta.

Ed eccoci così all'oggetto della metafisica dei costumi: essa tratta della subordinazione dei fatti di coscienza dell'individuo alla legge morale che è interna (etica) e dei rapporti intercorrenti tra gli esseri delle comunità umane soggette ad una legge regolatrice universale che è esterna (diritto).

La morale si occupa dei doveri di virtù (officia virtutis), per i quali non è possibile una legislazione esterna; il diritto dei doveri di diritto (officia juris), per i quali è possibile una legislazione esterna (7).

Ma perchè « metafisica » dei costumi? Metafisica, perchè essa se ne occupa in universale, come scienza, trascurando di proposito ogni contingente riferimento a casi singoli. Di questi si occupa la giurisprudenza, tutta rivolta alla legislazione positiva; mentre la scienza del diritto si occupa dei « principi immutabili » (8). Guai

(7) E. KANT, «*La metafisica dei costumi*», Ed. Paravia, Torino, 1923, p. 48.,
(8) *idem*, pag. 33.

se una « scienza » si contaminasse di principi empirici: sarebbe come cercare la sorgente lungo il corso del fiume; erigere a norme generali semplici constatazioni particolari. « Una dottrina del diritto puramente empirica è (come la testa di legno nella favola di Fedro) una testa che può essere bella, ma che, ahimè, non ha cervello » (9). Ciò non vuol dire che non si debbano fare estese osservazioni su « i diritti », come « applicazioni empiriche » de « il diritto », che un « sistema tracciato a priori », il « testo », di cui i singoli casi non sono che applicazioni. E non potrebbe essere, in un certo senso, diversamente; perchè è vero sì che una metafisica del diritto debba ricevere gli elementi regolatori a priori, ma regolatori, in ogni caso, di una realtà fisica: le azioni umane su questa terra.

Così Kant ha definito il diritto: « l'insieme delle condizioni, per mezzo delle quali l'arbitrio dell'uno può accordarsi coll'arbitrio di un altro secondo una legge universale della libertà » (10). Ed « imperativamente » così: « Agisci esternamente in modo che il libero uso del tuo arbitrio possa accordarsi colla libertà di ogni altro secondo una legge universale ». (11).

E' bene notare come questo imperativo non sia da prendersi quale « impulso » all'azione: non è di « diritto » esigere dalla coscienza un'obbligazione del genere. Io non sono, « giuridicamente » parlando, obbligato a limitare la mia libertà; è la costrizione esterna che me lo farà fare, sia che io lo voglia oppure no.

Il diritto appare sintesi a priori di libertà empirica e di coazione razionale: dove, in un certo senso, i liberi atti empirici fan da contenuto, la razionalità della legge da « forma » e la coazione da forza sintetizzatrice. Giudizio a priori, in un certo senso, di pari necessità di quelli della ragion pura.

Come possiamo definire il diritto l'origine delle leggi, per le quali è possibile una legislazione esterna assicurante a ciascuno il suo?

C'è innanzitutto un « suo », che è della attività empirica esterna, come il diritto al possesso di una data cosa, ed è questo della, come il diritto al possesso di una data cosa, ed è questo del-l'« uomo individuo » (homo phaenomenon); c'è un « suo », che è « proprietà affatto soprasensibile », della « persona », dell'« umanità » (homo noumenon) (12).

(9) E. KANT, «*La metafisica dei costumi*», Ed. Paravia, Torino, 1923, p. 34.
(10) *idem*, pag. 35.
(11) *idem*, pag. 36.
(12) *idem*, p. 49.

Quest'ultimo « suo » è la libertà, che è il solo diritto davvero innato.

Ora: ciò che si fa contro « un ostacolo fatto alla libertà s'accorda colla libertà stessa » (13), in quanto è compiuto per salvaguardarla e per renderla possibile, per assicurare il vero « suo », contro gli altri che lo sono solo empiricamente. E di nuovo eccoci all'ordine giuridico come necessariamente coattivo (ciò che non esclude la libertà di ciascuno). Come è la « necessità » delle sintesi a priori della critica della ragion pura a far sì che esse abbiano valore universale, così qui l'universalità (e quindi la razionalità) è assicurata dalla coazione. Non la coazione dell'individuo (dispostismo personale di Hobbes), ma coazione della ragione impersonale. Sì che « lo stretto diritto può anche essere rappresentato come la possibilità di una costrizione generale e reciproca, accordantesi colla libertà di ognuno secondo leggi universali » (14).

La vita della comunità umana può anche essere narrata secondo la maggiore o minore realizzazione della snaccennata « possibilità ». Essa appare segnata in tre stadi, il primo dei quali è per le razze civili il passato, il secondo il presente ed il terzo il futuro.

1°) stadio: stato di natura (trionfo dell'arbitrio degli individui);

2°) stadio: stato civile (sintesi tra libertà empirica e coazione razionale);

3°) stadio: stato cosmopolitico (quando finirà l'arbitrio degli stati sotto una coazione razionale).

Quest'ultimo stadio è quello della pace perpetua. Saranno allora realizzati i « dolci sogni » di Platone e di Tommaso Moro. Essi sono al lume della dottrina generale del diritto perfettamente intelligibili. E' razionale proporseli, oltre che, come vedremo, un dovere proporseli.

3) Divisione dei diritti

Il diritto penale. - E' facile comprendere come in Kant tale diritto assuma una decisiva importanza, se il diritto non può essere inteso che come la « possibilità di una costrizione generale e reciproca » (15).

(13) E. Kant, «*La metafisica dei costumi*», Ed. Paravia, Torino, 1923, p. 37.
(14) *idem*, pag. 37.
(15) *idem*, pag. 37.

Sia che abbia compiuto un delitto privato, che un delitto pubblico, il delinquente deve essere punito: è questo un « imperativo categorico » (16). Vale l'jus talionis, secondo il principio che l'uomo « se ruba a lui, ruba a se stesso »: « se poi egli ha ucciso, egli deve morire » (17). Questo è logico, se si « vuole la giustizia come idea che regola il potere giudiziario secondo leggi universali a priori » (18).

La teoria del Beccaria è, secondo Kant, un « affettato sentimentalismo umanitario »: essa si fonda su un « sofisma », che è un vero e proprio « snaturamento del diritto » (19).

Che significa, infatti, dire che la morte costituisce un'ingiustizia, perchè nessuno nel contratto originario poteva voler perdere la vita? Bisognava piuttosto dire che nessuno, nell'atto in cui accettava un contratto di vita civile, poteva volere nella comunità azioni meritevoli di punizione, specie della massima punizione. Perciò: « nessuno è punito per aver voluto la punizione, ma per aver voluto un'azione meritevole di punizione » (20). Il tribunale è il simbolo dell'umanità che punisce l'individuo perverso, è la ragione che punisce la passione: è l'homo noumenon che sancisce una pena contro l'homo phaenomenon (21). E la ragione non subisce eccezioni: essa non conosce pietà, non prezzo; essa coincide con la giustizia: è come l'ago della bilancia, che non deve subire deviazioni: « è meglio che muoia un uomo solo, piuttosto che si corrompa tutto un popolo; perchè se la giustizia scompare, non ha più valore che vivano uomini sulla terra » (22).

E' per tale ragione che il diritto di far grazia « è il più delicato di tutti i diritti del sovrano »; se la giustizia non può subire eccezioni, se i crimini non sono stati fatti contro il sovrano, ma contro i cittadini, a maggior ragione egli non potrebbe rimetterli. Al più rimetta quelli di lesa maestà, i soli che veramente si possa dire che gli appartengono (23).

Diritto naturale e diritto positivo - Noi, inizialmente, non conosciamo che il dovere, rivelatore in noi di una colpa originale,

(16) E. Kant, «*La metafisica dei costumi*», Ed. Paravia, Torino, 1923, p. 174.
(17) *idem*, pag. 177.
(18) *idem*, pag. 179.
(19) *idem*, pag. 180.
(20) *idem*, pag. 180.
(21) *idem*, pag. 181.
(22) *idem*, pag. 175.
(23) *idem*, pag. 183.

di una caduta dalla quale vogliamo risollevarci. Il diritto, quindi, sorge dopo, come contrapposto al dovere che è in noi innato. Se ogni diritto richiama il dovere si può anche partire da questo per una logica ripartizione giuridica. Il dovere, innanzitutto, riposa sulle seguenti tre formule classiche:

— honeste vive: usa cioè della tua e dell'altrui persona mai come mezzo, ma come fine; bisogna sostenere « nelle relazioni con gli altri il proprio valore come quello di un uomo » (24);

— neminem laede: non ammettere ingiustizie contro nessuno (25);

— suum cuique tribue: « entra in una società cogli altri, tale che in essa ognuno possa conservare ciò che gli appartiene » (26).

Il dovere è *perfetto* quando genera un diritto che salvaguardia per costrizione esterna in noi e negli altri la libertà contro l'arbitrio (dovere di diritto); il dovere è *imperfetto* quando genera per costrizione interna una salvaguardia — nella nostra ed altrui coscienza — del fine dell'umanità, che è il fine morale (dovere di virtù).

I doveri sono *verso se stessi*, quando essi generano diritti a salvaguardia dell'umanità in generale nella nostra persona; i doveri sono *verso gli altri*, quando essi generano diritti a salvaguardia dell'uomo come individuo.

Ma dal punto di vista giuridico è notevole soprattutto la suddivisione seguente: *diritto naturale*: che « riposa esclusivamente su principi a priori » — innato e « trasmesso a ciascuno dalla natura »: è il diritto privato (meum vel tuum internum); *diritto positivo*: che « deriva dalla volontà di un legislatore » — acquisito e « per il quale è richiesto un tale atto giuridico »: è il diritto civile o pubblico (27).

Il diritto naturale poggia sul « diritto innato della libertà »; se fa difetto e nasce contestazione intorno ad un diritto positivo, acquisito, a quello si ricorre.

« Strettamente » parlando esso non implica « diritti », è *un solo diritto*. Dal punto di vista del « diritto stretto » ha importanza soprattutto quello positivo nelle sue tre forme *di diritto dello stato — diritto dei popoli — diritto cosmopolitico*.

---

(24) E. Kant, «*La metafisica dei costumi*», Ed. Paravia, Torino, 1923, p. 44.
(25) *idem*, pag. 44.
(26) *idem*, pag. 44.
(27) *idem*, pag. 45 ,

4) La concezione Kantiana dello Stato

Si è visto come per Kant non abbia un grande valore, ai fini della caratterizzazione della scienza del diritto, una fisica dei costumi, una conoscenza empirica del diritto, perchè « solo nei principi è il segreto per ovviare alla infinita molteplicità delle leggi » (28). I fatti dell'esperienza giuridica egli lasciava alla giurisprudenza; alla scienza del diritto riservava i principi generali, come i soli universalmente validi. Una metafisica del diritto ed un'« applicazione empirica » di essa non sono, tuttavia, facilmente separabili, perchè essi stanno tra loro nel rapporto che — con terminologia kantiana — potremmo definire della forma al suo contenuto. E se un empirismo giuridico è necessariamente « cieco », lo « stretto » formalismo giuricido è, invece, necessariamente « vuoto ». Di qui l'utilità non solo di vedere il « paradigma », la concezione ideale dello stato secondo Kant, ma anche in quale senso si orientassero le simpatie del filosofo tra le molte forme di Stato storicamente realizzate.

Tra queste non è annoverabile, logicamente, lo stato di natura; esso non è uno stato « civile », ma semplicemente « sociale »: non una organizzazione di « cittadini », ma una somma di « individui ». Si esce dallo stato di natura — « non necessariamente » ingiusto, ma « solo casualmente » giusto — « sottomettendosi a una costrizione esterna pubblicamente legale » (29).

C'è un *mio* ed un *tuo* anche allo stato di natura, ma esso non lo è in forza del « diritto »; esso è la base dello stato di diritto, nel quale soltanto il *mio* ed il *tuo* è garantito (30). Bisogna, insomma, che le relazioni tra gli « individui » allo stato di natura, divengano relazioni tra « cittadini »; che da « provvisorie » si facciano « perentorie »; che da società naturale si assurga a società civile, a stato di diritto.

Così Kant definisce il diritto dello Stato: « L'insieme delle leggi, che abbisognano di una promulgazione universale per acquistare una condizione giuridica, è il *diritto pubblico*. Il diritto pubblico è, dunque, un sistema di leggi per un popolo, vale a dire una pluralità di uomini o di popoli, che, stando tra di loro in un rapporto d'influenza reciproca abbisognano di uno stato giuridico sotto una volontà che li riunisca, abbisognano cioè di una costituzione per essere partecipi di ciò che è di diritto » (31).

---

(28) E. Kant, «*La metafisica dei costumi*», Ed. Paravia, Torino, 1923, p. 3.
(29) *idem*, pag. 147.
(30) *idem*, pag. 147.
(31) *idem*, pag. 145.

Stato civile si chiama un regolato rapporto reciproco tra gli individui; *diritto dei popoli* si chiama un regolato rapporto reciproco tra uno stato ed un altro; *diritto cosmopolitico* si chiama un regolato rapporto tra gli stati tutti, come se essi fossero cittadini di uno stato universale.

La superficie della terra è limitata e si « circoscrive da sè », mentre il diritto pubblico come diritto dei popoli conduce « inevitabilmente » all'idea di un diritto *politico* dei popoli: « politico », perchè quasi gli stati vengono a fare tra loro città, una *cosmopoli*. Di qui l'ancora irrealizzato diritto cosmopolitico.

Stato civile - Diritto dei popoli - Diritto cosmopolitico: se « soltanto una di queste tre forme possibili della condizione giuridica mancasse del principio di limitare per mezzo di leggi la libertà esterna, l'edificio delle altre due dovrebbe inevitabilmente essere scosso e finirebbe col precipitare » (32), che è quanto dire che il diritto perisce tutte le volte che c'è *lotta* tra gli individui, *guerra* tra due popoli, *guerra* tra i popoli. Non c'è giuridicità là dove la naturalità primitiva trionfa, naturalità che non può a meno di richiamarci il problema dell'origine dello Stato.

Tale origine è, almeno « per il popolo », *imperscrutabile* (33): discuterne è inutile; discuterne per rovesciare l'ordine esistente è addirittura « criminale » (34). Ha valore, quindi, la frase « ogni attività viene da Dio »: essa non esprime un *fondamento storico* della costituzione civile, ma un'idea come principio pratico della ragione: si deve ubbidire al potere legislativo attualmente esistente, qualunque possa esserne l'origine (35).

Tale teoria è del tutto coerente con le idee di Kant circa la origine per contratto dello Stato: egli è quasi soltanto a parole contrattualista, perchè si stacca di fatto dai teorici del diritto naturale. Un contratto è pensabile *solo* in quanto vincoli giuridicamente, ma questo vincolo è impossibile *là dove uno stato non è presupposto*. Vi fu, quindi, prima lo Stato; affermatosi questo i suoi rapporti cogli individui furono regolati non più de facto, ma de jure, e col diritto gli uomini divennero « cittadini ».

« Idealmente » parlando qual è lo Stato migliore? Ed è poi utile dissertare sulla repubblica ideale?

---

(32) E. Kant, «*La metafisica dei costumi*», Ed. Paravia, Torino, 1923, p. 146.
(33) *idem*, pag. 155.
(34) *idem*, pag. 186.
(35) *idem*, pag. 156.

Kant reagisce energicamente contro il « plebeo appello alla contraria testimonianza dell'esperienza », la quale può fornire solo « rozze concezioni », che « rovinano ogni buona intenzione » (36). « Miserevole » ed « esiziale » è il pretesto della « non praticità », con la quale si vorrebbe relegare nel mondo dei sogni la repubblica di Platone. Così Kant definisce l'ideale organizzazione dello Stato: « Una costituzione mirante alla più grande libertà umana possibile, secondo leggi, le quali fanno sì che la libertà di ciascuno può coesistere con quella degli altri (non alla più grande felicità, la quale seguirà da sè), è quanto meno un'idea necessaria, che deve essere posta a fondamento non solo del disegno generale di un ordinamento politico, ma anche di tutte le altre leggi; non tenendo conto in questo primo inizio degli ostacoli attuali, i quali derivano tanto in modo inevitabile dalla natura umana, quanto dall'oblio delle vere idee nella legislazione » (37). Tale Stato è nella sua essenza « emanante a priori dalla ragione »: è, in un certo senso, un essere di ragione (38).

Ogni stato contiene in sè tre poteri:

— il potere sovrano o legislativo: che fa la *legge*, espressione della volontà generale;

— il potere esecutivo: che è il *comando* di comportarsi secondo la legge;

— il potere giudiziario: che è la *sentenza* « che decide che cosa è diritto nel caso in cui si tratta » (39).

In tale « sillogismo pratico » i poteri sono coordinati ed insieme subordinati; uniti « l'uno all'altro per rendere a ogni suddito ciò che gli è dovuto » (40), ma insieme distinti (non separati), perchè « l'uno non usurpi le funzioni dell'altro » (41).

Lo stato è autonomo e sano (non necessariamente felice) quando

— *la volontà* del legislatore riguardo al « mio » ed al « tuo » è *irreprensibile*;

— *il potere* esecutivo del comandante supremo è *irresistibile*;

— *la sentenza* del giudice è irrevocabile (42).

---

(36) E. Kant, «*La critica della ragion pura*», Laterza, Bari, p. 330-332.
(37) E. Kant, «*La metafisica dei costumi*», Ed. Paravia, Torino, 1923 p. 185.
(38) *idem*, pag. 185.
(39) *idem*, pagg. 148-149.
(40) *idem*, pag. 152.
(41) *idem*, pag. 152.
(42) *idem*, pag. 152.

Un tale stato secondo ragione trova la sua incarnazione nelle varie forme di Stato: la monarchica - l'aristocratica e la democratica.

La monarchica: è la più semplice, la migliore, ma insieme ha in sè il pericolo del dispotismo.

La aristocratica: è una forma composta: esige il rapporto dei grandi tra loro e di tutti insieme costituenti unità col popolo.

La democratica: « è la più complicata di tutte » (43) e, quindi, in un certo senso, la peggiore.

Non bisogna però confondere democrazia con repubblica.

Democrazia, aristocrazia e monarchia sono forme di Stato; assolutismo e repubblica forme di governo. La forma è repubblicana, quando vi è separazione tra potere esecutivo e potere legislativo; è dispotismo tutte le volte che i poteri si confondono tra loro. Questa confusione per Kant è massima in un regime democratico, dove ognuno vuol essere il dominatore. Da questo deriva che quanto più è ristretto il numero dei governanti, tanto meglio è possibile la forma repubblicana. Sicchè il predominio di uno solo è ancora la cosa più sopportabile fra tutte. La forma repubblicana è fondata in primo luogo sul principio di *libertà* dei membri di una società (come uomini); in secondo luogo sul principio di *dipendenza* di tutti (come sudditi); in terzo luogo sulla legge della *uguaglianza* (come cittadini) (44).

Kant si preoccupa di assicurare non solo la libertà e l'uguaglianza, ma anche la dipendenza. Questa pare venga meno, ma spesso pare soltanto, in un governo temperato. Questi è un *non senso:* non è un principio di diritto, ma di prudenza: non si ostacola la « arbitraria influenza sul governo » del potente, ma la si copre, « sotto l'apparenza di un'opposizione concessa al popolo » (45).

La non realizzazione di un postulato nella *lettera* (nel nostro caso in una forma storica), non implica per ciò stesso una non realizzazione nello spirito.

« Ogni vera repubblica non è e non può essere altro che un *sistema rappresentativo* del popolo, istituito per proteggere i suoi diritti in suo nome, vale a dire in nome di tutti i cittadini runiti, e per mezzo de suoi delegati (dei suoi deputati) » (46).

(43) E. Kant, «*La metafisica dei costumi*», Ed. Paravia, Torino, 1923, p. 185.

(44) E. Kant, « *Per la pace perpetua* ». Progetto filosofico - Ed. Gheroni, Torino, 1946, p. 29 e segg.

(45) E. Kant, «*La metafisica dei costumi*», Ed. Paravia, Torino, 1923, p. 158.

(46) *idem*, pag. 188.

Qualcosa di paragonabile alla vera repubblica si è forse realizzato nella storia? Kant nega che lo sia stato nella *lettera*, ma almeno in parte nello *spirito* sì. E' da questo punto di vista che va giudicato quanto egli ha scritto sulle rivoluzioni del suo tempo: la Rivoluzione Americana e la Rivoluzione Francese.

Egli provò per lo spirito che tutt'e due le animò un sincero entusiasmo. Ultrasettantenne, nel 1798, scriveva della Rivoluzione Francese: « un tale fenomeno nella storia dell'umanità non potrà mai essere dimenticato; poichè esso dimostra che nella natura umana esiste un'inclinazione e una disposizione al meglio che nessun politico mai avrebbe potuto prevedere riassumendo il corso delle vicende precedenti » (47); e questo dopo avere scritto quasi nello stesso torno di tempo che la esecuzione *solenne* di Luigi XVI era stata « come un suicidio dello Stato » e comunque un *crimen immortale, inexpiabile*, perchè — nella solennità emanante da un tribunale — non fu un frutto della paura, « un atto di conservazione di se stesso » del popolo, ma una sentenza assurdamente emanante dalla ragione (48).

Il suo entusiasmo andava, evidentemente, ai rivendicati diritti di *libertà* e di *uguaglianza;* ma l'infranto principio di *dipendenza* comportava il naufragio della vera repubblica; senza contare che anche i due primi principi si sarebbero realizzati separatamente: l'esasperazione della libertà avrebbe portato al liberalismo (che si risolve nel vantaggio di chi può) e l'esasperazione della uguaglianza al comunismo (che si risolve in un'ipertrofia dello Stato) (49). Gli è che anche lo Stato dovrebbe essere visto secondo i principi della ragione morale, nel senso che esso non può solo essere posto sul piano dell'utilità (liberalismo) o del benessere economico (comunismo); ma sul piano della genuina libertà, attuabile solo con la rinuncia a una parte di felicità, perchè ciò che l'individuo perde guadagna la totalità. Ciò è, da un punto di vista di ragione, possibile non solo nell'interno di ogni singolo Stato, ma tra tutti gli Stati associati in uno stato supernazionale, internazionale. E' ciò che si vedrà nell'esame del diritto cosmopolitico, il solo che permetta allo Stato migliore di uscire dalla balia dei peggiori, di quelli che vivono allo stato di natura.

(47) E. Cassirer, « *Il mito dello Stato* » - Longanesi, Milano, 1950, pagine 263-264.

(48) E. Kant, «*La metafisica dei costumi*», Ed. Paravia, Torino, 1923, p. 159.

(49) L. Stefanini: in « Civiltà Italica » - N. 4, anno 1°, nov. 1950, pag. 275.

5) Lo stato cosmopolitico e la pace perpetua

« Illuminismo (Aufklarung) è la liberazione dell'uomo dallo stato volontario di minorità intellettuale... Sapere aude! Abbi il coraggio di servirti del tuo proprio intelletto! » (50).

In tali termini Kant si esprime, sollecitando individui e collettività ad uscire da quello stato di tutela e di conformismo dovuto, da una parte, a chi è sempre pronto ad assumersi « benignamente... la sovraintendenza » sugli altri e, dall'altra, alla turba di chi trova che « è così comodo essere minorenne » (51).

E' uno stato di minorità anche quello di chi non intende « far uso pubblico della ragione... *come studioso*, dinanzi al pubblico dei lettori » (52). Uso pubblico, missione illuminatrice intorno ai più imperscrutabili problemi della vita individua e collettiva, da assolversi senza pedanteria e senza superbia a vantaggio — o nello sperato vantaggio — dell'umanità.

Uno dei problemi che maggiormente ancora angustiano l'animo dei buoni è quello della pace e quindi della creazione di uno stato cosmopolitico, come forma di organizzazione umana capace di risolvere pacificamente i contrasti tra gli stati. Mentre infatti, gli individui con l'organizzazione politica statale sono usciti dallo stato di natura, altrettanto non hanno fatto i popoli, « per mezzo di una unione generale degli stati » (53). Questi si assicurano ancora il « mio » ed il « tuo » con la guerra; ogni loro pace non è in realtà che un « armistizio »; il diritto che praticano è solo apparentemente tale, perchè non ancora passato da uno stato di provvisorietà ad uno stato di « perentorietà » (54).

Eppure non sentiamo noi essere la pace perpetua, di fatto, « un'idea impraticabile »? Lo è, ma non lo sono « i principi politici che tendono a questo scopo »; non lo è l'avvicinamento progressivo ad essa, che è « certamente praticabile » (55). Si tratta, quindi, in sostanza, di delineare i caratteri di uno stato cosmopolitico *ideale*; di verifcarne i principi con la ragione, per assicurarsi che siano universali e per creare così sicuro « il filo conduttore (norma) ad ogni associazione reale » (56).

(50) E. Kant: *Che cosa è l'illuminismo*, pag. 135-139.
(51) *idem*, pag. 135-139.
(52) *idem*, pag. 135-139.
(53) E. Kant, «*La metafisica dei costumi*», Ed. Paravia, Torino, 1923, p. 199.
(54) *idem*, pag. 199.
(55) *idem*, pag. 200.
(56) *idem*, pag. 148.

Vale per lo Stato cosmopolitico, che potremmo definire uno Stato democratico internazionale, quanto lo Stefanini scrive a proposito della democrazia, anch'essa sempre impegnata nell'avvicinamento alle sue basi ideali, « paradigmistiche » o « esemplari ».

« La democrazia è un atto di fede che l'umanità fa su se stessa. Dallo scetticismo e dal pessimismo — dalla sfiducia nella ragione e dalla sfiducia nell'uomo — non nasce la democrazia, ma la tirannide » (57); non nasce, si potrebbe dire a proposito del federalismo cosmopolitico, la pace, ma la guerra, non una vera internazionale dei popoli, ma l'imperialismo dispotico.

Kant non vedeva ai suoi tempi molte probabilità di una realizzazione del genere, se non come associazione « temporanea » di nazioni; ma non gli appariva affatto contrario alla ragione pensare ad un « congresso permanente di stati », ad « un'unione fondata sopra una costituzione pubblica e perciò indissolubile », sul tipo degli Stati Uniti d'America. Da essa sarebbe nato un diritto pubblico davvero internazionale, per decidere « le controversie dei popoli in modo civile come per mezzo di un processo » (58). Si sarebbe stabilito tra gli Stati, raccolti in Lega delle Nazioni, lo stesso rapporto, ora quasi ovunque realizzato, che è tra il popolo e il governo di uno Stato singolo, con le identiche sempre implicite antinomie di libertà e di legge, di individuo e Stato, di individualità ed uguaglianza, di volontà di tutti e volontà generale (59). Contrasti ed opposizioni questi che, lungi dallo sfociare nel naufragio dello Stato cosmopolitico ne possono determinare lo sviluppo, l'arricchimento, il perfezionamento. Ed a ciò molto possono l'educazione, come è anche convinzione di J. Dewey, e la suggestione (ben altra cosa dalla propaganda) come prodotto spontaneo di una fede e di una convinzione nella possibilità del meglio (60). Possibilità del meglio che è qualcosa di più della maggiore felicità (chè tale è in genere il frutto che ci si *aspetta dalla pace*). Uno Stato supernazionale implica infatti, necessariamente, l'accoglimento di una quantità di limiti: limiti dei singoli stati e nuovi limiti degli individui nei singoli Stati. E questo deve avvenire non solo per imposizione, ma anche per generale convinzione. Solo così si rimarrà concretamente se stessi — una tale nazione ed una tale persona — ma insieme si diverrà un poco cittadini del mondo.

(57) L. Stefanini: « *La democrazia e le sue difficoltà* » in « Civiltà Italica », n. 4, novembre 1950, pagg. 261-277.
(58) E. Kant, «*La metafisica dei costumi*», Ed. Paravia, Torino, 1923, p. 201.
(59) L. Stefanini, « *La democrazia e le sue difficoltà* », in « Civiltà Italica », n. 4, novembre 1950, pagg. 261-272.
(60) *idem*, pagg. 261-277.

« Questa idea nazionale di un'associazione perpetua *pacifica*... di tutti i popoli della terra... non è tanto un principio filantropico (un principio etico), quanto un principio giuridico » (61). Esso nasce da una legittima estensione del concetto di patria, che è « il paese ove si è concittadini per il fatto stesso della nascita »; perchè gli uomini possono benissimo considerarsi « come figli di una madre comune (la repubblica) ». Ne esistono le condizioni: la prima è che la Terra — per la sua forma sferica — è un « comune » domicilio a limiti determinati; la seconda è che è pensabile che in *tutti* gli Stati si giunga progressivamente a veder decidere — nella politica interna ed esterna — unicamente la volontà popolare. E' la volontà popolare mondiale che imporrà, o lascerà sorgere, come altamente benefico, un diritto dei popoli, che meglio sarebbe dire un « diritto degli stati » (62). Un'alta educazione politica dovrà portare a considerare gli stati tutti non dal punto di vista della loro estensione o popolazione, ma dal punto di vista della loro dignità morale; il diritto regolerà i rapporti degli stati e degli individui dei vari stati tra loro (63).

Questo è il caso limite. Attualmente si vive nella seguente condizione: alcuni stati sono « persone morali » di fronte ad altri « in condizione di libertà naturale »: di qui la guerra continua. Non è pensabile ora un diritto di pace, ma un diritto di guerra. E cioè: il diritto *alla guerra* — il diritto *nella* guerra — il diritto *dopo* la guerra, come ricerca di una pace duratura (64). Diritto *alla guerra*, fatale concessione fatta agli stati che non hanno la possibilità di farsi « giustizia intentando un processo » (65). Ma « ha lo stato il diritto di servirsi dei suoi propri sudditi per muover guerra agli altri stati? » (66). Lo ha in quanto il popolo, per il suo numero e per le sue condizioni di vita, deve molto allo stato; ma ciò non toglie che ogni cittadino — perchè uomo — non debba essere usato come mezzo (strumento di guerra), ma sempre anche nello tesso tempo « come fine », come essere al quale far perseguire il fine morale (67).

---

(61) E. KANT, «*La metafisica dei costumi*», Ed. Paravia, Torino, 1923, p. 201.
(62) *idem*, pag. 190.
(63) *idem*, pag. 191.
(64) *idem*, pag. 190.
(65) *idem*, pag. 194.
(66) *idem*, pag. 192.
(67) *idem*, pag. 193.

Di qui il diritto del cittadino a dare una approvazione alla guerra in sè e ad « ogni dichiarazione di guerra in particolare » (68).

Sono da considerarsi atti di guerra: la minaccia, che si estrinseca nei preparativi di guerra, nel riarmo — « l'accrescimento di uno stato » — l'attacco effettivo (69). In un conflitto dovrebbe sempre precedere una « dichiarazione » di guerra, perchè l'accettazione di essa farebbe risultare « che le due parti vogliono cercare il loro diritto in questo modo », cioè con l'uso delle armi (70).

Diritto *nella guerra*, che impone di astenersi da guerre punitive (perchè non c'è tra stati un rapporto tra superiore ed inferiore), da guerre di sterminio e di conquista, dall'uso di mezzi perfidi e da saccheggi (71).

Diritto *dopo la guerra*: niente « rimborso delle spese di guerra » — riscatto obbligatorio dei prigionieri « senza badare alla parità del numero » — divieto di trasformare lo stato vinto in colonia, con abitanti senza « libertà civile », e di assoggettare a schiavitù, specie ereditaria, i vinti — concessione con la pace di una amnistia (72).

C'è anche il *diritto della pace*, cioè il diritto di restare in pace (neutralità), di « farsi assicurare la durata della pace conclusa » ed il diritto di alleanza reciproca per difendersi (73).

Contro il nemico ingiusto, perchè tradisce i trattati, il diritto di uno stato non ha limiti, salvo quello dell'uso di mezzi leciti e della integrità da lasciarsi al paese nemico vinto, per salvaguardare a tutti il diritto originario a formare uno stato (74).

Tutto ciò appare come regolato « de jure »; ma è un ben triste diritto quello che regola la guerra! Ed ecco apparire ancora essere necessario fondare una federazione secondo l'idea di un contratto sociale originario, un'unione di popoli (per ora non di « tutti » i popoli), che si obblighi:

— a non immischiarsi nelle discordie intestine altrui:
— a proteggersi però contro gli assalti di un nemico esterno (75).

---

(68) E. KANT, «*La metafisica dei costumi*», Ed. Paravia, Torino, 1923, p. 193.
(69) *idem*, pag. 194.
(70) *idem*, pag. 195.
(71) *idem*, pag. 196.
(72) *idem*, pag. 197-198.
(73) *idem*, pag. 201.
(74) *idem*, pag. 190.
(75) *idem*, pag. 191.

Si procederà via via a leghe sempre maggiormente allargate, fino a comprendervi tutti gli stati della Terra. Solo allora la pace, da armistiziale, diverrà perpetua; non sarà più casuale, ma convenientemente *garantita*. Lo stato di vera pace, perciò, deve ancora essere fondato. Esso è possibile alle seguenti preliminari condizioni, che costituiscono la parte che si potrebbe dire « negativa » del problema:

I - « Nessun trattato di pace devesi considerare tale, se venga stipulato con la segreta riserva di argomenti per una guerra futura » (76): la vera pace non è un armistizio ed il fine di uno Stato è nel perfezionamento morale e non in un costante aumento di potenza.

II - « Non deve alcuno Stato indipendente... poter essere acquistato da un altro Stato per vendita, scambio, compera o donazione ». Anche se in Europa a lungo si praticò tale « nuovo modo d'industria », specie attraverso una astuta politica di matrimoni tra le case regnanti, quasi che « anche gli stati possano sposarsi tra loro » (77).

III - Gli eserciti permanenti (miles perpetuus) devono col tempo cessare del tutto, perchè è così che si prepara la guerra, a volte meno costosa di una pace armata e, soprattutto, si cade nell'assurdo di assoldare uomini per uccidere o farsi uccidere (78).

IV - Nessuno Stato deve concedere crediti per valersene in intrighi all'estero: lo Stato debitore si lega al creditore e si mette nelle condizioni di essere coinvolto in una eventuale rovina di questo (79).

V - Nessuno Stato deve immischiarsi con la forza negli affari di « un popolo che lotta per un suo interno malessere », anche se l'intervento diventa fatale quando il popolo si divida in due parti e precipiti nell'anarchia (80).

VI - Nessuno Stato in guerra con un altro deve permettersi atti ostili siffatti che debbano rendere impossibile la reciproca fiducia nella pace futura e cioè: assassinii, venefici, violazione della capitolazione, tradimenti, stratagemmi disonesti ecc.

(76) E. KANT: *Per la pace perpetua* - Progetto filosofico - Ed. Gheroni - Torino, 1946, pagg. 15-16.

(77) *idem*, pag. 17.

(78) *idem*, pagg. 18-19.

(79) *idem*, pagg. 19-20.

(80) *idem*, pagg. 21-22.

Le condizioni di cui sopra: la I, la V, la VI possono essere attuate subito; la II, la III e la IV in un futuro, purchè non sia le « calende greche » (81).

Non basta però *indicare gli ostacoli* alla pace perpetua, occorre convenientemente indicare i mezzi per garantirla. Di qui tre articoli, che costituiscono la parte positiva del progetto:

a) giungere preliminarmente ad organizzare forme di governo non assolutistico, ma repubblicane; nelle quali siano pienamente attuati i principî di *libertà*, di *sudditanza* ad una legge, di *uguaglianza*: è questo il *diritto pubblico*;

b) assicurare una regolamentazione giuridica alle relazioni tra due Stati: è questo il *diritto delle genti*;

c) pervenire, infine, ad una Costituzione — non ancora attuata, ma possibile — che regoli la vita di tutti o di molti Stati: è questo il *diritto cosmopolitico* (82).

Il vero diritto pubblico si attua nella forma repubblicana di governo, la quale sola assicura la separazione del potere esecutivo dal legislativo e chiama i cittadini a decidere non solo sulle questioni di pace, ma anche a dare il consenso per atti di guerra. Sono i cittadini che devono decidere: di « combattere personalmente » — « di tirar fuori le spese di guerra » — « di rimediare, a furia di stenti, alle desolazioni che la guerra si lascia dietro » — di prepararsi a sopportare il « peso di nuovi debiti, che rendono amara la stessa pace » (83).

Il vero diritto cosmopolitico si attua, quando i popoli non vivono come altrettanti individui allo stato di natura, ma secondo una costituzione civile, che realizza una lega, una federazione di stati diversi, ciascuno dei quali, però, mantiene la sua fisionomia. Se i singoli popoli costituenti tale « libero federalismo » saranno organizzati a repubblica essi naturalmente inclineranno alla pace perpetua. Ogni popolo dirà: « Non deve esserci alcuna guerra tra noi, giacchè noi vogliamo costituirci in uno Stato, vale a dire noi vogliamo erigere una potenza legislatrice, reggitrice e giudiziaria, che regoli pacificamente le nostre contestazioni »; uno « stato » non « *soltanto il surrogato negativo di una lega* in perenne costituirsi ed estendersi per impedire la guerra e reprimere le inclinazioni ostili e le correnti contrarie al diritto, col pericolo permanente

(81) E. KANT, «*Per la pace perpetua*», Progetto filosofico - Ed. Gheroni, Torino, 1946, pagg. 24-25.

(82) *idem*, pagg. 29-39.

(83) *idem*, pagg. 32-33.

però della sua rottura... » (84). Gli Stati abbandoneranno così l'attuale loro condizione senza leggi, la loro selvaggia libertà, formando uno Stato di nazioni, diverso come s'è visto, però, da una repubblica universale abolitrice di tutte le distinzioni nazionali.

Perchè a ciò ci si avvii la condizione essenziale e sufficiente è la larghezza delle idee ed il diritto di ospitalità (« non si tratta di filantropia, ma di diritto »), cioè la libera facoltà di visita degli abitanti di uno Stato ai territori di un altro. Si creerà così a poco a poco un diritto di « comune possesso » della Terra sulla quale, data la sua sfericità, non è possibile estendersi all'infinito.

E' la *natura* stessa che lavora per l'alto ideale della pace tra i popoli. Esiste un destino, una Provvidenza che, agendo per cause a noi sconosciute, realizza quei fini che qualche volta gli uomini non vogliono. Essa pare abbia « lo scopo di far trionfare, attraverso la discordia degli uomini, la concordia, anche contro la loro stessa volontà » (85) si realizza pertanto nella pratica quanto noi andiamo rappresentandoci in relazione ed in armonia allo scopo morale prescrittoci immediatamente dalla ragione. Si tratta ora di vedere come la Provvidenza, che è meglio chiamare natura, abbia situato i personaggi che agiscono sulla sua grande scena e indagare come essa realizzi quella pace, che è l'oggetto dell'indagine kantiana. Innanzi tutto la natura ha posto le seguenti provvisorie disposizioni: — gli uomini possono vivere in ogni regione della Terra — li ha spinti mediante la guerra anche nelle regioni più inospitali — li ha costretti, infine, sempre mediante la guerra, a mettersi fra loro in rapporti più o meno regolati da leggi.

Si tratta ora di vedere che cosa faccia la natura a favore della pace perpetua, cioè per favorire l'esigenza morale nelle relazioni tra gli stati; come far questo senza recare danno alla libertà, pur usando della costrizione; come tutto ciò sia assicurato mediante norme di diritto pubblico, cioè di *diritto costituzionale delle genti o cosmopolitico*.

Ogni popolo si trova vicino ad un altro popolo che lo preme, costringendolo, per avere potenza, ad organizzarsi a Stato. Bisogna però che questo Stato sia di forma repubblicana, uno Stato d'angeli come lo chiama Kant. Anche a questo viene in aiuto la natura. Infatti, creato lo Stato, questo è dominato da forze, le quali, essendo tra loro contrarie, finiscono per eliminarsi a vicenda « di modo che per ragione il risultato è come se ambedue queste forze contrarie

(84) E. Kant, « *Per la pace perpetua* », Progetto filosofico - Ed. Gheroni, Torino, 1946, pag. 47.

(85) *idem*, pag. 53.

non ci fossero affatto » (86). Così pur non essendo l'uomo moralmente buono, finisce per esserlo giuridicamente, divenendo un buon cittadino. Questa azione meccanica nella natura raggiungerebbe lo scopo anche con un popolo di diavoli, purchè dotato di ragione. Insomma provvede la natura a determinare inevitabilmente quella pace interna (della repubblica) e quella pace esterna (della lega delle nazioni) che la ragione spesse volte ancora non vuole. E' un finire col mettersi, da parte degli uomini, « sotto la coazione della legge », è un finire col « condursi a quella condizione di pace, nella quale hanno forza le leggi » (87).

Il diritto internazionale presuppone la separazione di molti Stati legati in una unione federativa: uno Stato cosmopolitico non è consigliabile, perchè questo per reggere la sua enorme mole sarebbe costretto a far uso di un brutale dispotismo. Tuttavia parrebbe che uno Stato unico per tutta l'umanità avesse ad assicurare la pace e quindi non mancano mai Stati e capi che mirano a dominare possibilmente il mondo intero. Ma ancora una volta la natura vuole diversamente: essa rompe questo Stato cosmopolitco per mezzo della diversità delle lingue e delle religioni: diversità che inclina all'odio e quindi alla guerra, per giungere alla fine a quel desiderato accordo, che non è altro che l'equilibrio degli Stati dei quali abbiamo parlato.

Si è visto anche come la natura accortamente separi i popoli, ma insieme lavori ad unirli e ci riesce mediante lo spirito commerciale, il quale facendo vedere quale mezzo di potenza sia il denaro spinge ai traffici, mira a promuovere i reciproci interessi e con questi « la nobile pace » (88).

Kant con quanto sopra riferito, pur non delineando la struttura dello Stato cosmopolitico, ne ha mostrato la ragionevlezza e quindi la necessità. Non è difficile capire, tuttavia, come esso sia da considerarsi, in grande, quello che è lo stato civile più in piccolo. Innanzi tutto sorgerà per un contratto, secondo il quale ogni Stato — omnes et singuli — deporrà « la libertà selvaggia e sfrenata, per ritrovare nuovamente la sua libertà in generale non diminuita in una dipendenza legale ». Lo Stato internazionale dovrà avere la pienezza delle tre *dignità*: legislativa (irreprensibile) — esecutiva (irresistibile) — giudiziaria (irrevocabile) (89). Avrà il diritto alla

(86) E. Kant, « *Per la pace perpetua* », Progetto filosofico - Ed. Gheroni, Torino, 1946, pag. 65.

(87) *idem*, pag. 67.

(88) *idem*, pag. 70.

(89) E. Kant, «*La metafisica dei costumi*», Ed. Paravia, Torino, 1923, p. 152.

distribuzione delle cariche e delle dignità ma, soprattutto, il diritto di punizione, secondo l'imperativo categorico « il trasgressore dei patti liberamente assunti dev'essere punito » (90).

Di qui la necessità di una *polizia* internazionale, che si occupi « della sicurezza della comodità e della decenza pubblica » (91), impedendo laviolazione delle leggi; di un diritto di ispezione nei vari Stati a mezzo di commissioni a volte a volte autorizzate, perchè nulla che abbia una qualche influenza sul bene pubblico della società abbia a restar segreto. A tal fine ogni Stato dovrà anzi comunicare i suoi statuti al potere cosmopolitico (92). Ogni Stato verserà tasse e si rivolgerà al potere superiore per la risoluzione dei problemi, che vadano oltre i limiti delle sue competenze e possibilità, quale la risoluzione del problema della legittimità o meno di ricondurre al potere un monarca spodestato o la decisione sul destino di nuove terre, inabitate o meno, che venissero scoperte, ecc.

6) Conclusione

Si devono considerare i progetti per la pace perpetua come una spiegabile reazione psicologica, come una naturale aspirazione di un singolo o della pubblica opinione, desiderosa di uscire da un'epoca travagliata da convulsioni interne ed esterne oppure come un valido e positivo apporto di pensiero e di pratiche idee per la risoluzione di un insopprimibile problema? Il filosofo tedesco scrisse su questo argomento specialmente nel periodo 1795-1797, cioè proprio in un periodo di crisi, durante la Rivoluzione Francese ed alla vigilia dell'epoca napoleonica; ma non è esatta una valutazione in senso utopistico del suo nobile pensiero. Kant, infatti, si afferra ai principi, ma insieme è ben conscio della necessità di una valutazione politico-sociale dei tempi. Come si spiegherebbe, allora, il suo entusiasmo sempre convenientemente e realisticamente trattenuto? La validità delle sue teorie è nella coscienza della irraggiungibilità delle mète, ma insieme nella fede della possibilità di un progressivo avvicinamento ad esse. Egli ha mostrato la razionalità ed il fondamento giuridico del suo pensiero; ma nel disegno totale della sua dottrina filosofica ha anche insistito sulla necessità di una subordinazione della attività teorica a quella pratica, della ragione alla fede ricca di convinzione.

(90) E. Kant, «*La metafisica dei costumi*», Ed. Paravia, Torino, 1923, p. 174.
(91) *idem*, pag. 165.
(92) *idem*, pag. 166.

Sapienza, prudenza e fede devono dunque guidare sulla via della realizzazione di una cosa grande. La *sapienza* ci dice che « tutti gli esempi sono fallaci e hanno assolutamente bisogno di una metafisica », che l'ideale di una « associazione giuridica degli uomini tutti », sotto leggi pubbliche e derivabile « in generale a priori per mezzo della ragione » è possibile (93); la *prudenza* ci sconsiglia il « rovesciamento violento di una costituzione difettosa » e raccomanda di introdurre la nuova « per mezzo di una riforma insensibile e secondo fermi principî » (94); la *fede*, pur non imponendoci di credere, di scegliere per la possibilità o meno di un grande fine, ci dice che è nostro « dovere... di agire secondo l'idea di questo fine » (95).

E' la ragione moralmente pratica che qui pronuncia il suo « veto irrevocabile: non ci deve essere nessuna guerra, nè tra me e te nello stato di natura, nè tra noi, come stati, i quali, quantunque costituiti legalmente all'interno, però esternamente (nei loro rapporti reciproci) sono ancora senza nessuna legge ». Ammettere che la legge morale sia ingannatrice è « far nascere l'orrendo desiderio di essere privati d'ogni ragione », è degradarsi all'animalità. Bisogna lavorare « come se » la intera realizzazione dell'ideale fosse possibile, perchè così agendo si afferma la nobiltà della nostra natura e si realizza sempre qualcosa di grande, anche se non qualcosa di sommo. Nessuno potrà mai far incontrare due parallele, ma noi le vediamo, nella lontanaza, combaciare in un punto: così è per la pace perpetua: razionalmente possibile, ma praticamente improbabile, è certa per la nostra fede e per le nostre intenzioni e perciò dobbiamo lavorare per essa.

Il giurista e l'uomo di Stato tengano pertanto nella dovuta considerazione le parole chiarificatrici dei filosofi: il primo, dotato di bilancia e di spada, è qualche volta tentato di buttare la sua anima su un piatto gridando: « vae victis », facendo così trionfare la forza, come se fosse la virtù di rango più alto; il secondo non vuole a priori saperne del parere dei suoi sudditi. Ebbene: non si chiede che i re sentano il parere dei loro sudditi, anche se la classe dei sudditi filosofi non è pericolosa e notoriamente incapace di insurrezione e di complotti. Solo sappiano essi dell'esistenza di un articolo segreto, quasi frutto della ragione impersonale, tanto che il nome dell'autore è tenuto nascosto ed insieme,

(96) E. Kant, « *Per la pace perpetua* », Progetto filosofico - Ed. Gheroni,
(94) *idem*, pag. 206.
(95) *idem*, pag. 204.

quindi, quello di tutto il trattato. L'articolo dice: « Le massime dei filosofi sulle condizioni di possibilità della pubblica pace debbono venir consultate dagli Stati preparati per la guerra » (96).

Non si vuole che i filosofi si facciano governatori (come era stato costretto a concludere Platone), nè che i governatori filosofeggino: ma che questi ascoltino le risposte dei loro sudditi che, pur non consultati, esprimono tacitamente il frutto delle loro libere discussioni, il loro parere « sopra le massime comuni concernenti la condotta della guerra e la fondazione della pace » (97), cioè sui due fondamentali problemi della vita pubblica, i supremi, quelli che non possono non condurre a concepire come il più alto bene dell'umanità la progressiva realizzazione di una federazione mondiale giuridicamente costituita e quindi tale da assicurare agli uomini la pace perpetua.

---

(93) E. Kant, «*La metafisica dei costumi*», Ed. Paravia, Torino, 1923, p. 265. Torino, 1946, pag. 71.

(97) *idem*, pag. 72.

COMUNICAZIONE

DEL SOCIO

Ing. LUIGI ANGELINI

I DISEGNI DELL'ARCH. GIACOMO QUARENGHI (1744-1817)

IN BERGAMO

A giudicare dalla mole lasciata dall'architetto bergamasco Giacomo Quarenghi di disegni per lo più acquarellati, parte a chiaroscuro, ma massimamente a colori, si potrebbe pensare a quegli artisti che, mossi dalla propria vena creativa di grafica bravura, come avvenne spesso per i molti scenografi italiani dei secoli XVII e XVIII, riempirono di dense composizioni centinaia di fogli, non come preparazione a concrete realizzazioni, ma come sfogo ideale al loro mondo inventivo di concezioni architettoniche e decorative.

In Giacomo Quarenghi sorprende invece la contemporaneità della sua produzione grafica compositiva con la instancabile operosità, soprattutto dimostrata nel trentennio della sua vita che abbraccia i quattro lustri della fine del settecento e i primi due dell'ottocento.

Il fatto anche strano di ritrovare non poche volte, nell'esame dei moltissimi disegni raccolti soprattutto nelle due collezioni maggiori, quella della Biblioteca Civica di Bergamo e quella dell'Accademia di Belle Arti di Venezia e in gruppi varii presso famiglie private, disegni pressochè simili, rappresentanti edifici architettonici presentati sempre con completamento pittorico di alberi, figure sfondi di paesaggi, fa pensare avere egli goduto nel voler fare omaggio di sue opere autografe, pur ripetendo soggetti e temi, a personalità e ad amici.

Non volle egli far invio nel 1788 alla sua città di Bergamo, quando la fama aveva già elevato il suo nome a considerevole altezza, del disegno pel Teatro dell'Hermitage da lui costruito a Pietroburgo (1) perchè fosse conservato a sua memoria quale segno di affetto alla patria?

(1) Angelo Mazzi: *Per la biografia dell'arch. G. Q.* - Boll. Civ. Biblioteca di Bergamo - Gennaio 1915, p. 184.

Nel turbine incalzante del suo lavoro, espresso in un numero eccezionale di studi e nella realizzazione di opere monumentali di vasta imponenza, quando ogni ora del suo tempo doveva essere preziosa per attendere alla colossale organizzazione dello sviluppo delle opere murarie, della esecuzione dei lavori integrativi di diecine di artisti in gran parte venuti in Russia dell'Italia, pittori di figure, stuccatori, decoratori, marmisti, doratori, non sempre pronti a rispondere agli intenti dell'architetto ed alle costanti e attente esigenze dell'Imperatrice, che ai lavori dedicava un quotidiano interessamento, appare sorprendente che egli abbia trovato modo di riempire molte centinaia di fogli delle gustose raffigurazioni pittoriche dei suoi progetti, quando anche questi erano già stati tradotti in opere costruttive.

In lui era certo rimasto vivo e permanente quel godimento giovanile di quando, per un ventennio, da Roma verso le provincie meridionali, nel Lazio e infine nelle città del Veneto, aveva raccolto una grande copia di schizzi acquarellati di vedute paesistiche, di disegni di vecchie case rustiche e civili, di rilievi fedeli di monumenti. Dai primi schizzi, che talvolta denotano una non perfetta conoscenza delle norme prospettiche e un taglio incerto del paesaggio o un segno grafico, non del tutto sicuro, con abbozzi di figurine tozze e sgraziate, egli era salito grado grado a una precisione di segno, a una freschezza di tocco negli alberi, nelle acque, nei primi piani, a tenui tonalità che davano la sensazione della trasparenza nei fondi di vedute, a giustezza di prospettive, ad una varietà ed eleganza di figurine innestate a dar vita alla piccola composizione.

Si sente in molti di questi schizzi eseguiti nelle sue permanenze nelle regioni italiane la sua origine famigliare come figlio e nipote di pittori, la sua conoscenza delle opere di artisti sorti nella scia di Poussin e di Claudio Lorenese e infine l'aspirazione della sua fantasia a comporre e integrare paesaggi al di là della veduta reale. Mentre molti dei disegni di artisti del suo tempo, italiani e stranieri, o precedenti il suo tempo, rendevano con fedeltà i moltissimi pittoreschi luoghi del Lazio e della Campania d'allora, così da ritrovare, osservati ora, i precisi punti e gli evidenti soggetti, nel Quarenghi è ben raro poter individuare quali località egli rendesse nelle sue grafiche presentazioni in modo da definirne con certezza i nomi, pur riconoscendovi le caratteristiche della regione.

Questo suo periodo di anni, vissuto a contatto con molti artisti permanenti in Roma, lo portava a sentirsi pittore pur col suo inten-

so amore allo studio dei monumenti antichi e prima cioè che il caso dell'invito fattogli per l'andata a Pietroburgo, lo portasse a divenire un architetto insigne.

Quegli anni vanno pressochè dal 1765 al 1775.

* * *

Giacomo Quarenghi nacque, com'è noto, in una valle bergamasca, la valle Imagna, in una frazione del piccolo paese di Rota Dentro il 21 settembre 1744. Dopo aver frequentato a Bergamo i pittori *Bonomini* e *Raggi*, il padre acconsentì che partisse diciannovenne per Roma ove studiò presso *Raffaele Mengs* e con un *Pozzi* pittore. Più tardi nell'amicizia con un giovane studioso di architettura, il *Brenna*, che poi ritrovò in Russia, si sentì attratto ai primi studi di quest'arte. Sotto il consiglio del francese *Derizet* architetto, ma convinto assertore essere la musica ispiratrice dell'architettura, apprese anche elementi musicali dal compositore Jomelli che lo portò perfino al contrappunto. Ma fu il libro dell'« Architettura » di *Andrea Palladio* che gli schiuse un mondo di forme d'arte che segnarono il destino della sua vita.

Dal 1763 al 1770 egli studia e disegna e rileva monumenti a Roma e nelle plaghe attigue. Nel 1771 soggiorna nel Veneto e soprattutto a Vicenza e infine a Venezia, ove si lega in amicizia a Tomaso Temanza, all'Algarotti e ad Antonio Selva più giovane di lui. Nel 1772 torna a Bergamo ove sposa Maria Mazzoleni che doveva poi, accompagnandolo in Russia, ove gli nacquero parecchi figliuoli, morire a Pietroburgo nel 1793.

Poco dopo, di nuovo a Roma, assorbito dagli intensi studi sull'arte classica, chiamato dai Benedettini di Subiaco, erige la nuova chiesa di S. Scolastica che trasformò l'ambiente antico conventuale in un edificio sacro che parve allora una rievocazione di tempio pagano. Ma il suo nome si era nella cerchia della Roma intellettuale consolidato come profondo conoscitore dell'architettura antica. Verso il 1779, quando egli aveva già per committenti inglesi predisposto progetti per opere civili in Inghilterra, il Barone Grimm ministro di Russia a mezzo di Reiffenstein, amico di Winkelmann, fa chiedere il suo intervento in Russia a nome dell'Imperatrice Caterina II.

L'Imperatrice proprio allora che, per mutato spirito estetico, già non amava più le forme barocche dell'architettura che aveva *Bartolomeo Rastrelli* impresso nelle sue creazioni della nuova capitale moscovita e non era molto soddisfatta del lavoro degli architetti francesi, il *Vallin* e il *Clerisseau*, scriveva in una lettera al Ministro Grimm il 23 agosto 1779: « J'ai voulu deux italiens parce

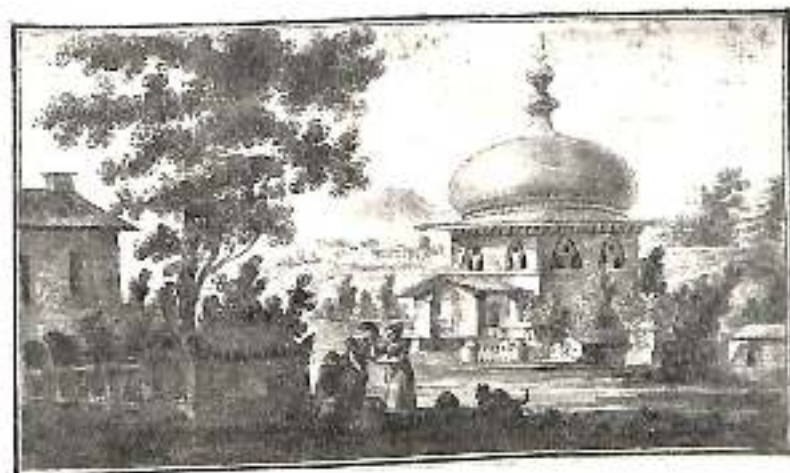
que nous avons des Français qui en savent trop et font de vilaines maisons interieurement et exterieurement » (il secondo italiano era *Antonio Rinaldi*). E aggiungeva: « Tous mes architectes sont devenus ou trop vieux ou trop aveugles, ou trop lents, ou trop paresseux ».

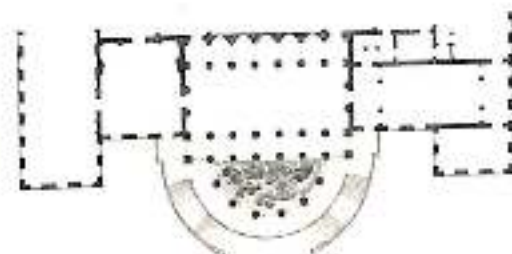
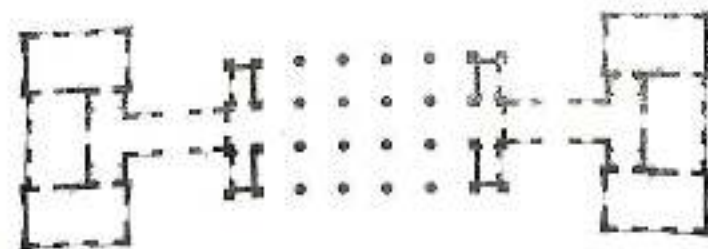
Il Quarenghi parte in quell'anno attraverso Vienna e la Russia, giungendo a Pietroburgo. Ha 36 anni ed è nel pieno vigore per esplicare un'attività artistica sorretta dall'entusiasmo d'una così alta attestazione di fiducia. Reca con sè anche gli schizzi delle sue vedute italiane nei piccoli albi che ora si conservano alla Biblioteca Civica di Bergamo.

Il primo lavoro che gli viene affidato dall'Imperatrice nella nuova città, che già presentava l'imponenza di opere grandiose del francese *Vallin*, del veneziano *Rastrelli*, dello scozzese *Cameron*, è l'edificio della Banca dello Stato che Antonio Diedo dell'Accademia di Venezia in un discorso commemorativo del 1842 elogiava come primo esempio « dell'arte di variare, rompere, avvicendare le masse in una maniera teatrale per modo che un sorprendente movimento ne venisse all'intero edificio ».

Per oltre tre lustri, dal 1780 al 1796, anno in cui muore l'Imperatrice, questa segue con appassionato trasporto tutte le opere di architettura affidate al Quarenghi curando, consigliando, partecipando allo svolgimento dei singoli lavori edilizi e di adornamento degli artisti pittori, scultori, decoratori pur lasciando, nella fiducia che aveva nell'architetto italiano, ampia libertà inventiva alla realizzazione dei temi che ella gli affidava, lodandone di volta in volta la esecuzione. In una sua lettera dell'ottobre 1785, quando più fervevano i lavori delle costruzioni che ella aveva commesso, così giudicava l'architetto che aveva prescelto: « Ce Quarenghi nous fait des choses charmantes. Toute la ville déjà est farcie de ses batîments qui sont tout ce qu'il y a de mieux ». E questo mentre il Quarenghi non aveva ancora compiuto il Teatro dell'Hermitage nè iniziati il Palazzo Inglese di Peterhof nè il Palazzo Alessandro di Tsarkoie-Selo, le opere più pure e geniali da lui concepite e costrutte.

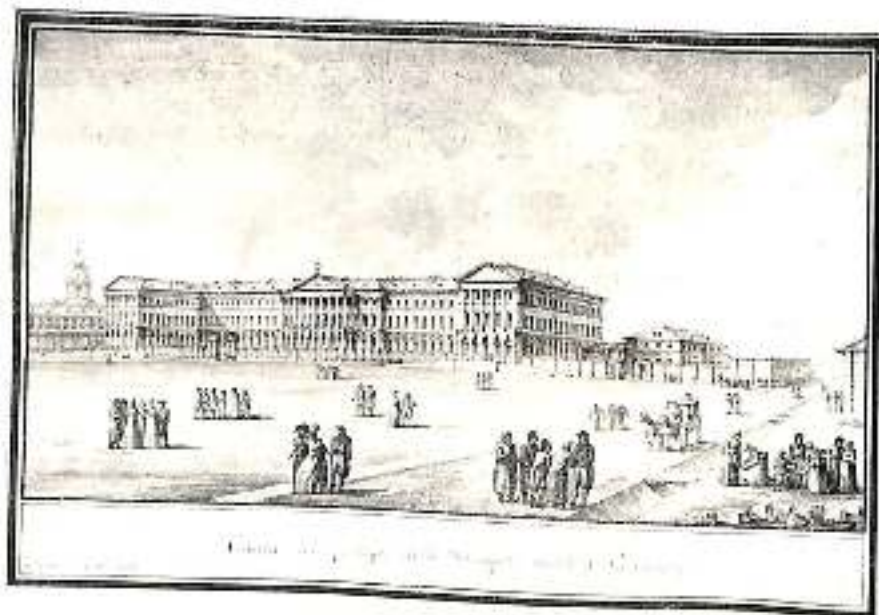
Alla morte di Caterina II nel governo dell'Impero subentra il figlio Paolo I per soli cinque anni e dopo di lui il nipote Alessandro I dal 1801 al 1825. Per ambedue, anche se in misura minore, il Quarenghi diede opere della sua mano e del suo ingegno. Ma il periodo dei quindici anni vissuti sotto il regno di Caterina, furono di tale fervore creativo che tuttora sorprendono per il numero e la importanza delle opere progettate e dei lavori compiuti.

PALAZZO PER IL PRINCIPE BESBORODKO A MOSCA — *(Biblioteca Civica)*

SCHIZZO DI PAESAGGIO RUSSO — *(Biblioteca Civica)*

PALAZZO DEL PRINCIPE GAGARIN A PIETROBURGO — *(Biblioteca Civica)*

BANCA IMPERIALE DI PIETROBURGO

(Raccolta Conte Ing. Suardo)

PADIGLIONE TURCO NEL PARCO DI TSARKOIE-SELO

(Raccolta Conte Dott. S. Piccinelli)

COLLEGIO DELLE DAMIGELLE NOBILI A PIETROBURGO

(Raccolta Baronessa M. Scotti Dorigo)

Nel 1785, cioè dopo soli cinque anni di suo soggiorno in Russia, egli, in una nota lettera inviata all'amico Luigi Marchesi di Bergamo, elenca tutte le opere da lui compiute e quelle in corso o progettate, complessivamente oltre cinquanta, talune di grande mole, talune minori: palazzi a Pietroburgo, a Mosca, nell'Ukraina, Banche, la Borsa dei Mercanti, Corpi di botteghe, il Teatro dell'Hermitage, Gallerie per opere d'arte, due collegi, un ospedale, due chiese, un reclusorio, fabbriche pubbliche varie, padiglioni di giardini, ponti nella tenuta di Tsarkoie-Selo, campanili, cappelle sepolcrali, casette di campagna, tracciati di giardini, un grande teatro pubblico per Pietroburgo. Un complesso che sbalordisce quando si pensa che, (come è documentato dalle collezioni dei disegni di Bergamo e di Venezia) parecchie delle opere compiute furono concretate nella stesura definitiva e nei loro particolari costruttivi solo dopo varie prove di schizzi iniziali, di varianti grafiche, di molteplici disegni geometrici e prospettici.

Nel pubblicare ora una parte notevole dei disegni acquarellati conservati nella Biblioteca Civica di Bergamo e in parte presso famiglie private, appariranno aspetti varii degli indirizzi estetici che guidavano la mano e il pensiero dell'artista. In alcuni di essi può darsi sia intervenuto direttamente il desiderio ed il consiglio dell'Imperatrice, verso la quale egli dimostrò sempre profonda devozione in omaggio anche alla cultura e al gusto che la sovrana esprimeva frequentemente in desideri e appunti che ella soleva inviare all'architetto quando aveva opinioni precise a riguardo dei temi proposti. (E in questa raccolta di Bergamo sono anche conservati parecchi di questi appunti autografici che Caterina inviava di volta in volta al Quarenghi).

Ma in molte delle varianti, che i disegni presentano, appare anche la vasta preparazione venuta a lui dalla cultura personale che nel periodo di permanenza a Roma, oltre che sull'arte antica, da lui assorbita attraverso il lavoro preparatorio dei rilievi e degli studi sui monumenti classici, si era andata formando colla conoscenza delle opere del cinquecento italiano e probabilmente di talune opere architettoniche del suo tempo francesi ed inglesi (del *Gabriel*, del *Ledoux*, di *James* e *Robert Adam*). In un suo scritto egli espose questo suo stato d'animo di preparazione all'esercizio dell'architettura: « L'antico è sempre stata la prima base d'ogni mia osservazione. Di questo ho cercato sempre il meglio... quando mi parve d'aver acquistato una base sufficiente del semplice e del grandioso dell'antico, mi misi a studiare le migliori cose dei nostri

moderni... percorsi due volte l'Italia per vedere esaminare e misurare sul luogo il migliore che hanno lasciato i nostri maestri (il Palladio, il Sammicheli, Giulio Romano, il Sangallo, il Bramante) a Roma, a Firenze, a Verona, a Mantova, a Venezia... ».

Nell'esaminare i gruppi dei disegni che, riuniti nella Biblioteca di Bergamo in quattordici albi, manifestano appieno la personalità dell'artista, in aggiunta alle pubblicazioni in folio che il figlio Giulio, in memoria del padre, pubblicò in tavole incise in un volume dal titolo: « *Fabbriche e disegni di Giacomo Quarenghi* - Milano 1821 » ripubblicato in seconda edizione più completa a Mantova nel 1843, verranno accennate alcune caratteristiche delle fasi che, in conformità ai temi, audava sviluppando l'architetto lungo gli anni del suo eccezionale lavoro compiuto nella capitale di Russia.

* * *

Bergamo, la città natale di Giacomo Quarenghi, conserva nella sua Biblioteca Civica la raccolta maggiore dei disegni autografi dell'insigne architetto. L'altro gruppo più importante, come si disse, è quello conservato all'Accademia di Belle Arti in Venezia (266 pezzi) per acquisto in gran parte fatto dall'Accademia per interessamento di A. Diedo dall'Abate Celotti di Milano nell'anno 1824 (2), e in parte per lascito dell'Arch. A. Selva che, per la viva amicizia che lo legava al bergamasco, li ebbe direttamente dall'autore. Molti di questi disegni, come scrive I. Grabar della « Storia dell'arte russa », sono « copie autografe del Quarenghi i cui originali sono quasi tutti a Bergamo o a Leningrado ».

Ma parecchi altri pezzi sono conservati in Bergamo stessa ove appaiono nelle case private della Baronessa Maria Scotti Perego, del Conte Silvio Piccinelli, del Conte Ing. Ernesto Suardo, del Dottor R. Bassi-Rathgeb, degli eredi dell'Ing. Gius. Locatelli.

La raccolta inconfrontabilmente più ricca di materiale e tale da delineare sotto ogni aspetto i molteplici caratteri delle direttive architettoniche e delle facoltà inventive del Quarenghi è indubbiamente quella della Biblioteca Civica bergamasca. Da tre provenienze ha avuto origine la raccolta: *la prima*, che è la maggiore perchè costituita da 13 albi rilegati, risale all'anno 1868 per acquisto fatto dal Municipio di Bergamo, *la seconda* di 77 disegni rilegata pure in albo e donata dall'Avv. Francesco Quarenghi, fratello dell'Architetto, al Card. Archetti (già Nunzio Apostolico a Pietroburgo

(2) Ada Mioni: *Elementi veneti nell'Architettura di G. Quarenghi* - in « Europa Orientale », 1935.

e nel 1789 Legato Pontificio a Bologna) e pervenuta poi alla Biblioteca sul finire dell'ottocento per dono del Sen. Conte G. B. Camozzi Vertova, *la terza* infine di un gruppo di schizzi e disegni offerti nel 1894 dalla famiglia Tamassia di Mantova (22 fogli).

Completa la raccolta un volume contenente i passaporti rilasciati al Quarenghi, l'ammissione all'ordine dei Cavalieri di Malta, e un copioso Minutario di grande interesse steso in lingua francese tenuto dal 1783 al 1794 dal Segretario Mussio e che raccoglie un denso gruppo di lettere dell'architetto dirette alle personalità maggiori della capitale russa, moltissime note autografe di carattere tecnico e artistico, computi sommari di preventivi, minute disposizioni per esecuzioni di lavori e schemi informativi di natura organizzativa.

Questi 14 albi della collezione della Biblioteca Civica bergamasca formano elementi di giudizio sul lavoro di circa un trentennio dal 1780 al 1810, ma naturalmente sono raggruppati in vario modo e senza alcun ordine cronologico.

In molti disegni è segnato il nome dell'opera, in altri la sola natura del lavoro e in altri ancora nessun preciso riferimento.

Nel volume, ad esempio, proveniente dal Card. Archetti, in massima parte i disegni non portano indicazioni di destinazione, pur essendo certo studi del Quarenghi: i disegni invece che portano il nome del soggetto, pur essendo di mano dell'architetto, si riferiscono ad opere non sue. Nei 77 fogli che lo compongono infatti talune piante, sezioni, alzati portano tutti i nomi di origine francese e fanno supporre che siano copie autografe dell'architetto, ma ricavate forse da incisioni di opere eseguite da altri architetti.

I nomi li rivelano: un teatrino che fiancheggia la parigina Chaussée d'Antin, una pianta delle scuderie di M.me Du Barry a Versailles, sezioni del Castello di Benouville, alzati dello Château de S. Arain, le Batiment de Louveciennes, un padiglione inglese di R. Adam (1774) e qualche altro: disegni tuttavia che chiaramente si presentano, e per grafia e per tocco di colore, come lavori quarenghiani.

Gli altri tredici volumi autografi, taluni in grande misura (albi A B C di cm. 50 x 60) altri di media (E F G H di cm. 25 x 37) raggruppano lavori di architettura, opere varie d'arte decorativa, vedute di paesaggio, rovine, mentre gli altri cinque più piccoli (di cm. 14 x 20) raccolgono per lo più vedute di paesaggi di fantasia, appunti grafici, studi schematici e particolari esecutivi.

Un rilievo speciale merita poi l'albo contrassegnato con la lettera D. Questo album, differente nel suo insieme dagli altri, è del tutto vario. Si inizia con uno schizzo di ritratto dell'architetto seduto, disegnato in matita da Andrea Appiani e datato 1810 (quando sul finire di quell'anno il Quarenghi tornò per qualche mese a Bergamo, progettando anche per la sua città l'Arco Napoleonico che, innalzato solo per un quarto di altezza, venne interrotto per gli eventi avversi al Bonaparte per essere poi demolito nell'anno 1820 (3) e nelle pagine da 2 a 19 presenta schizzi e particolari e facciate per una riforma di casa di campagna (probabilmente quella acquistata a Colognola di Bergamo per il fratello).

A pag. 13 è delineata la pianta del Teatro dell'Hermitage con note del Quarenghi in cui, in francese, consiglia « lasciar far presa ai muri e agli intonaci prima di passare a gesso per evitare rischi di macchie di umido ». Sotto è un appunto autografo dell'Imperatrice in cui Caterina II scrive: « Vous avez cet hiver votre aise parce qu'avant l'hiver du 1785 on n'en fera guère d'usage, c'est à dire pour 14 ou 15 mois » e in fine da pag. 14 a pag. 20 si leggono parecchie note in matita pure dell'Imperatrice con schizzi schematici a sanguigna per spiegare suoi desideri e intendimenti su mobili, su scale, su piantagioni, su scarichi di pluviali, su tinte ai locali.., Poi più avanti ancora di suo pugno commissioni per il progetto di un ricovero per vedove e figlie di ufficiali con schizzi planimetrici e particolareggiate esigenze distributive su tutti i corpi di fabbrica, i collegamenti, le recinzioni.

Un accenno a singoli albi può dare una idea della varietà dei temi affidati al Quarenghi, della vastità delle opere, dell'eccezionale numero dei lavori. Non sembra inopportuna una elencazione, anche a solo scopo informativo, in ordine numerico.

Album A (dis. n. 41) - Progetto della Chiesa Cattolica de l'*Ordre de S. Jean* - Istituto della Chiesa Inglese a *Peterhof* - Cappella isolata - Teatro per il Princ. *Jussepoff*. - Palazzo nel parco inglese di *Peterhof* - Barriera dell'Ospedale de *La Lateine* (con firma di Caterina II) - Parco del Princ. *Bezbarotko* - Palazzo del Princ. *Jussepoff* - Palazzo pel Conte *Scheremeroff* a Mosca.

Album B (dis. n. 124) - Casino di campagna pel Conte *Stading* ambasciatore di Svezia - Studi per ville imperiali e « *Etablissements de la Couronne* » e di teatri con particolari - Catafalchi - Studi per

(3) L. Angelini: *Architetture di G. Q. in Bergamo - L'Arco Napoleonico* - Atti Ateneo di Bergamo, 1955.

Chiese - Palazzo dell'Ammiragliato - Villa del Princ. *Vourakin* - Due Caffehaus e varii soggetti.

Album C (dis. n. 48) - Facciata palazzo Princ. *Gazarin* - Progetto di Chiesa per Mosca - Progetto Istituto di S. Caterina - Altro progetto palazzo Princ. *Bezbarotko* a Mosca - Due ponti nel parco di *Tsarskoie-Selo* - Disegni di piccionaie per l'Ukraina - Palazzo Alessandro a *Tsarskoie-Selo* - Porta di città - Tre progetti di Caffehaus - Arco trionfale - Bagno a *Ts.-selo* - Palazzo di campagna - Casino di campagna - « Etablissement » per sede amministrativa.

Album E (dis. n. 22) - Comprende tutti fogli di architettura e arte decorativa di interni - Disegni a penna e acquarellati - Camini - Soffitti di sale - Galleria per il Conte *Bauterlin* - Sala per il Princ. *Bestarol* - Antisala per Biblioteca.

Album F (dis. n. 43) - Raggruppa fogli di vedute, paesaggi e rovine di campagna romana e due soggetti di veduta russa e polacca.

Album G (dis. n. 30) - Progetti di architettura - Casa di campagna per *Lord Withworth* - Un caffehaus - Gabinetto di decenza isolato - Chiesetta con abitazione - Cappella isolata - Due caffehaus - Sala di concerto per l'Imp. Caterina II a *Ts.-Selo*.

Album H (dis. n. 63) - Progetti di architettura - Barriera d'ingresso a un giardino - Arco trionfale - Tempio d'Ercole e altro Tempio - Salone isolato - Casino per parco - Due caffehaus a *Ts.-Selo* - Progetto di bagno caldo - Oratorio isolato - Ponte in pietra e ponte in ferro - Botteghe con portici a *Wassiliostroff* - Osservatorio astronomico - Banca Imperiale a *Pietroburgo* - Interno di galleria con specchi.

Album I e K (dis. n. 31 + 24) - Schizzi di paesaggio a penna parte a chiaroscuro, parte a colore, dal vero con aggiunte di fantasia.

Album L e M (dis. n. 26 + 30) - Schizzi di composizione decorativa e architettonica (fontane, tempietti, ponti) e paesaggio.

Album N (dis. n. 46) - Appunti grafici e studi schematici lineari (piante - sezioni - schemi di alzati) e particolari varii.

* * *

A migliore comprensione della mole di lavoro progettata e realizzata da Giacomo Quarenghi, pur mancando nei disegni raccolti nella Biblioteca di Bergamo gran parte di studi e disegni di molte opere i cui grafici sono ora in altre sedi o non furono conservati, è parso opportuno, (essendo negli albi, pur rilegati, di-

stribuiti in ario modo e senza ordine cronologico e in grande varietà di temi e di soggetti), presentarli ordinati in categoria affine per natura di lavori, elencandoli in questi raggruppamenti:

Edifici pubblici - Palazzi privati - Chiese e Cappelle - Padiglioni di caffè (Caffehaus) - Teatri - Casini di campagna - Opere varie - Interni e opere decorative - Schizzi di paesaggi e vedute.

Nel presente studio si è creduto opportuno, essendo la massa delle tre raccolte depositate nella Biblioteca costituita fra schizzi, bozzetti, disegni, schemi, appunti da 642 pezzi, di cui molti sono di limitato interesse, presentare una scelta analitica atta a valorizzare le qualità migliori dell'insigne architetto concittadino.

La non facile scelta è stata rivolta a individuare i più tipici caratteri dell'architetto in cui apparissero la fantasia creativa, il gusto grafico, e le multiformi tendenze legate ai temi dei lavori.

Traspare da questi studi, di cui parecchi rimasero allo stato di progetto, quanto era viva in lui la costante norma nel concepire i lavori, senza ombra di bravura accademica, ma con logico e funzionale coordinamento della « *commoditas* » accoppiata alla « *venustas* », anche nella preparazione di primi schizzi iniziali, fedele a quanto era in lui spontaneo, come gli era avvenuto di scrivere in una sua lettera ad Antonio Canova: « I miei studi e le mie osservazioni mi hanno fatto adottare il principio che il buon senso e la ragione non devono essere schiavi di certe regole ed esempi, e che, servilmente seguendo le teorie e i precetti dei grandi maestri senza considerare o fare attenzione al luogo, alle circostanze e agli usi, non si produrranno che mediocri cose »...

Nel presentare i singoli disegni si accenna che la lettera maiuscola corrisponde all'albo, così segnato nella Biblioteca, e il numero alla progressiva numerazione dei disegni nell'albo.

I° - Edifici pubblici

1 - *Banca Imperiale o di Stato*

a) *Pianta* - L'edificio fra le migliori creazioni quarenghiane fu iniziato nel 1783 e compiuto nel 1788. Il corpo centrale sede dell'Istituto si collega con due colonnate (ora non più esistenti) ad un semicerchio contenente locali probabilmente magazzeni o depositi di merci. La barriera antestante, costruita in granito e aste di bronzo, ebbe rinomanza per la grande eleganza e ricchezza (H 51).

b) *Fronte principale* - Complesso imponente di particolare armonia di proporzioni (Racc. Suardo M).

c) *Corpo centrale* - Struttura di chiara derivazione palladiana (H. 54).

2 - *Istituto di S. Caterina in Pietroburgo* (eseguito sotto il regno di Alessandro I dal 1802 al 1804 e tuttora esistente).

a) *Pianta* - Disposizione organica e simmetrica coi piccoli edifici interni isolati di servizio. Cappella circolare in asse al vasto edificio (C 5).

b) *Facciata* - Grande semplicità pur con senso monumentale - grandi finestre in asse alle due scale secondarie (C 8).

3 - *Collegio delle Damigelle Nobili a Pietroburgo* (o Istituto Smolnyi) costruito dal 1806 al 1808 e tuttora esistente. Disegno acquarellato prospettico - opera affine all'Istituto S. Caterina - semplice e di grande imponenza (Racc. Scotti 1).

4 - *Un « Etablissement de la Couronne »* - Non identificabile attraverso l'esame delle opere disegnate o costruite (B 11). Pianta originale a padiglioni isolati e collegati fra loro.

5 - Facciata posteriore di un « *Etablissement* » - Altro grafico non identificabile, ossatura neoclassica di cupola circolare con raccordi di gusto secentesco all'anello perimetrale, raccordi che tuttavia appaiono in talune ville palladiane.

6 - *Botteghe con portici a Wassili-Ostro* denominate Gostinnyidor (J. Grabar - Storia dell'arte russa).

a) *Alzato con pianta sottostante* - Struttura palladiana ad ordine unico in analogia alla Loggia del Capitano in Vicenza. Grandiosità e armoniche proporzioni (H 39).

b) *Alzato* con ordine superiore a semi-colonne (H 42).

c) *Alzato* con ordine superiore a semi-colonne binate e basamento ad arcate e bugne (H 40).

d) *Alzato* con ordine superiore ad arcate simili a quelle di pianterreno - proporzioni ed elementi meno felici (H 41).

7 - *Edificio dell'Ammiragliato a Pietroburgo* - Costruzione progettata ma eseguita più tardi dallo Zacharov.

a) Schizzo della parte centrale con sopralzo di cupola a cuspide terminale di gusto francese (B 55).

b) Disegno di particolare della parte centrale con colonnato corinzio d'ingresso con statue laterali in nicchia (B 54).

8 - *Osservatorio Astronomico.* Proposto per il sobborgo di Pulkow: probabilmente rimase allo stato di progetto.

a) *Pianta* - Una torre ottagona nel centro della fronte è collegata con due bracci laterali con altre due torriciole ad un anello semicircolare contenente locali di studio e servizi (H 46).

b) *Alzato* - La parte sopra l'ingresso si eleva con un elegante frontone a timpano a reggere una cupola cilindrica di carattere cinquecentesco sormontata da una semisfera schiacciata (H 48).

II° - Palazzi privati

1 - *Palazzo per il Princ. Bezbarotko a Mosca.*
Questo palazzo progettato per il Bezbarotko, Primo Ministro di Caterina II, fu iniziato verso il 1785, ma per la morte del titolare si fermò alle fondazioni.

a) *Pianta* - Opera di grande imponenza (lunghezza frontale circa m. 174 (83 tese russe di m. 2.093) e di salda organicità (C 10).

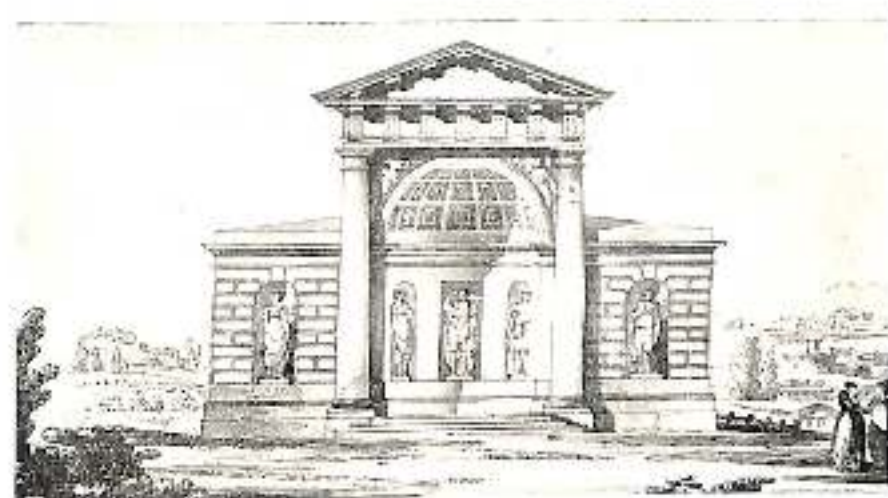
b) *Facciata principale* - Proporzioni di ammirabile armonia lineare e di grandiosità nel raggruppamento delle masse - varietà nella disposizione dei tre colonnati e delle due cupole ribassate laterali (C 12).

c) *Facciata posteriore verso il giardino* - Interessante il partito del terzo centrale colla verticalità del colonnato a dar risalto alla semplicità dei corpi laterali (C 16).

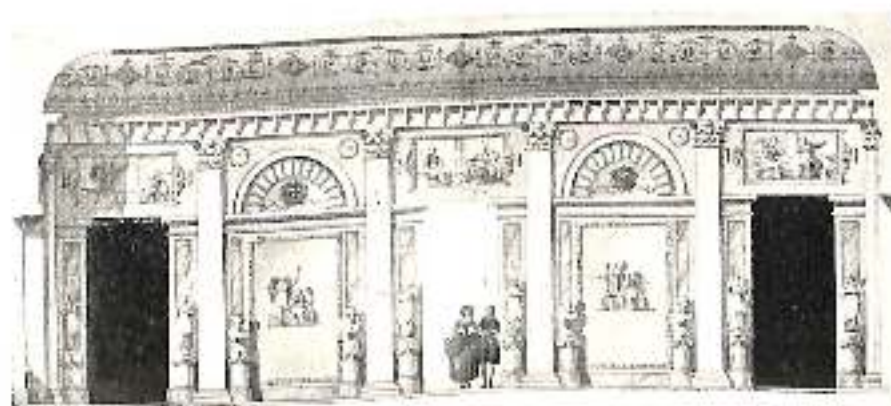
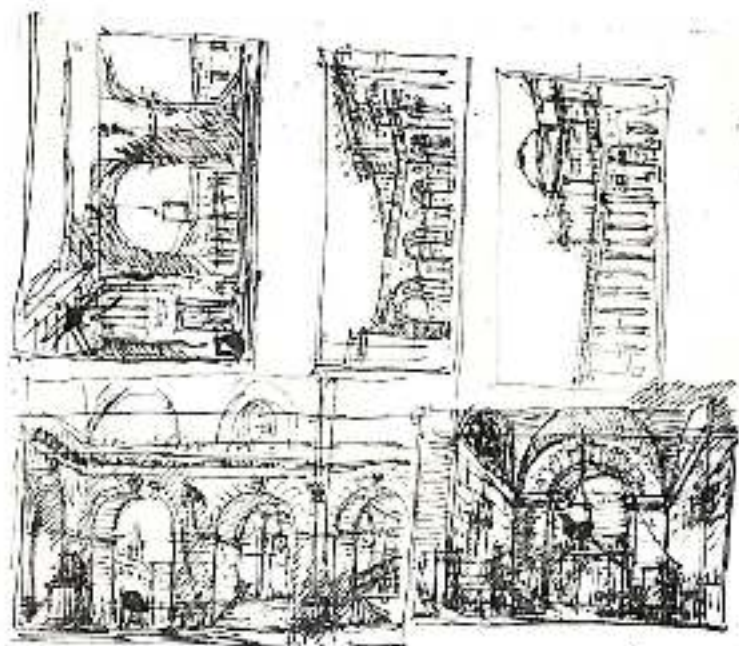
d) *Particolare centrale della facciata* - Solenne e maestoso ingresso di armoniche proporzioni (C 15).

2 - *Palazzo per il Reggente Alessandro a Tsarkoie-selo.*

a) Tavola con la pianta in centro e i disegni degli alzati e sezioni disposti perifericamente. La pianta di questo palazzo, tra le migliori opere dell'A., costruito su schemi proposti dall'Imperatrice, dal 1792 al 1796, presenta, nella sua grandiosità, una evidente chiarezza nei rapporti fra le parti monumentali e i locali di frequente uso (C 7).

b) *Facciate principali, posteriore e sezione* - Solenne la fronte di lunghezza oltre 125 m. (61 tese) che coi due avancorpi laterali racchiude la superba colonnata che dà accesso al cor-

DISEGNO PER [illegible] (Proprietà Angelini)

PROGETTO PER BOTTEGHE A WASSILI-OSTROV (Raccolta Conte Ing. E. Suardi)

STUDIO PER PARETE DI GALLERIA (Raccolta Conte Ing. E. Suardi)

CASINO DI CAMPAGNA PER IL CONTE STEDING, AMBASCIATORE DI SVEZIA
(Biblioteca Civica)

SCHIZZI VARI DI COMPOSIZIONE
(Biblioteca Civica)

PARTICOLARE DEL PALAZZO DELL'AMMIRAGLIATO A PIETROBURGO
(Biblioteca Civica)

tile. Senza ricche decorazioni frontali nè statue, il palazzo tuttora esistente è esempio di equilibrio delle masse e di nobiltà di proporzioni (C 24).

3 - *Palazzo per il Princ. Gagarin a Pietroburgo.*

Facciata - Edificio di circa 59 m. di fronte con una ampia colonnata e soprastante terrazza racchiusa entro due avancorpi laterali - grandiosità di impostazione architettonica (C 1).

4 - *Palazzo per il Princ. Jusupoff.*

a) *Pianta* - Alla parte centrale di primo progetto sono aggiunti i due bracci laterali estremi e la parte semicircolare di servizi - Ottima distribuzione su area vincolata (A 29).

5 - *Palazzo non identificabile.*

(A 32) - Fronte che appare in un fondo di paesaggio di Tsarkoiesevo della Racc. Piccinelli.

6 - *Palazzo nel Parco Inglese di Peterhof.*

E' uno dei tre palazzi di ritiro nel Parco Inglese (il maggiore). Altri due furono uno per il Granduca e uno pei piccoli Principi.

a) *Pianta* - Semplice ma mirabile di organica impostazione coi due colonnati simmetrici interiore e posteriore (A 21).

b) *Alzato facciata principale* con sottostante planimetria del parco. Grande scala al sopralzo su locali terreni di servizio (A 18). L'impianto palladiano presenta analogie colla villa di Leonardo Mocenigo sul Brenta.

7 - *Palazzo per il Conte Scheremeroff.*

a) *Pianta* - Oltre al palazzo centrale con due braccia racchiudenti il cortile quadrato e formanti un complesso frontale di m. 102 (49 tese) è studiato, con chiarezza di linee, un corpo arretrato laterale entro area vincolata contenente un teatro privato a lato del giardino (A 33).

b) *Facciata interna verso il giardino* - L'elegante portico semitondo arricchisce nobilmente la semplice fronte laterale (A 39).

c) *Sezioni* - Schizzo preparatorio per lo sviluppo dei grafici costruttivi (A 38).

III° - Chiese e cappelle

1 - *Chiesa cattolica annessa alla sede dei Cavalieri di Malta a Pietroburgo.*

a) *Pianta* - L'edificio che risultò, particolarmente nell'interno, una delle migliori opere dell'architetto e tuttora esistente, fu eretto sotto Paolo I negli anni 1798-1800 (A 1).

b) *Alzato dell'abside* - Grande semplicità di linee - Ottimo innesto nei corpi esistenti settecenteschi (A 2).

2 - *Progetto di chiesa con abitazioni.*

a) *Pianta* - Di impostazione romana circolare presenta la cupola centrale sopralzata racchiusa in parte entro l'edificio di abitazioni. Ampio pronao antestante (G 19).

c) *Facciata* - Armoniche proporzioni intorno all'ampio pronao e scala d'accesso (G 21).

3 - *Cappella isolata costruita a Tsarkoie-Selo.*

a) *Pianta* - Su base quadrata con quattro nicchie interne angolari formanti ottagono e quattro portici d'accesso con gradinate (A 11).

b) *Sezione* - Cupola interna, soprastante cupolino e quattro cupolette angolari e cripta sottostante (A 12).

4 - *Cappella isolata costruita a Pulkovo.*

a) *Pianta* - Su base quadrata con quattro sporti quadrati angolari e abside semitonda (H 27).

b) *Facciata* - Frontone a timpano a trabeazione dorica con torricciole angolari (H 28).

5 - *Cappella a Landsberg (presso Tsarkoie-Selo).*

Pianta - Disposizione quadrilobata con quattro avancorpi rettangoli, scala d'accetto e tre altari (B 49).

6 - *Cappella isolata.*

Pianta - Su base quadrata (di m. 850 r 8,50 est.). Accesso con portico a doppia colonna e due absidi laterali a tondo ribassato (A 15).

7 - *Chiesa progettata per il Conte Laponian.*

Schizzo iniziale di facciata a due sopralzi angolari con torricciole a cupola (B 39).

8 - *Progetto di Chiesetta.*

Disegno di sezione su pianta quadrata sormontata da cupola centrale ribassata e bracci laterali con volta a botte (B 45).

9 - *Progetto di Chiesa per Mosca.*

Facciata con pronao anteriore ripetuto lateralmente, torricciole angolari su pianta quadrata e cupola centrale alzata su tamburo a finestre alternate a colonne binate. L'impostazione palladiana ha un evidente richiamo alle due facciate veneziane delle Chiese del Redentore e delle Zitelle (C 2) e al tempietto della villa Barbaro a Maser.

Nelle ricerche cittadine s'è trovato un gruppo di quattro disegni formanti completo progetto di questa Chiesa (in casa dell'Ing. Gius. Locatelli). Qui nell'alto è indicata « per Mosca ». Trattasi invece della Chiesa di S. Isacco a Pietroburgo.

IV° - Padiglioni da caffè (Caffehaus)

1 - a) *Pianta* - Su base rettangolare divisa da colonne formanti quadrato centrale. Sul davanti portico di accesso e sul retro un vano a forma absidale (Racc. Bassi-Rathgeb).

b) *Alzata facciata posteriore.*

2 - a) *Pianta* - Accesso a un vestibolo con scala retrostante, due salette laterali che danno in due locali semitondi con apertura che porta a un locale a loggia architravata retrostante che prospetta sul giardino. *Alzato principale* con arco d'ingresso a due colonne architravate (motivo di serliana). Complesso di grande eleganza di proporzioni (C 28).

3 - a) *Pianta* - Su base quadrata e smussi con nicchie a lato due absidi semitonde e sul davanti e sul retro portici aperti a doppie colonne e scale di accesso (H 17).

b) *Sezione longitudinale* con cupoletta ribassata. Complesso di nobile armonia di rapporti (H 20).

4 - a) *Pianta* - Base quadrata con semicerchi angolari soprastante a lato due salette rettangolari. Accessi anteriore e posteriore con fronti a colonne e quattro gradinate d'accesso (H 9).

b) *Alzato principale* - Motivo ripetuto all'esterno e all'interno del grande arco con due colonne architravate (H 10).

5 - *Pianta* - Su base quadrata a smussi angolari che danno accesso a quattro locali preceduti da vestiboletti ovali (B 11).

6 - Schizzo acquerellato di alzato di Caffehaus con colonne d'accesso a un locale semitondo (B 119).

7 - a) *Pianta* - Ingresso circolare coperto a cupola e sporgente a colonne per metà, per accesso a una grande sala posteriore con due porte verso due localetti quadrati. Portico retrostante a quattro colonne (H 14).

b) *Alzato principale* - Ingresso circolare a colonne con nicchie per statue. Chiara eleganza di proporzioni (G 27).
In alto riquadri a bassorilievi.

c) Variante più semplice dello stesso alzato (H 16).

8 - a) *Pianta* - Locale unico a base ovale con anello perimetrale a colonne formanti portico interrotto simmetricamente da quattro Locatelli (G. 25).

b) *Facciata* - Sulla struttura architravata corre un parapetto di terrazza e nel centro cupola ovaliforme. Non molto felice il complesso (G 26).

9 - *Pianta* - Analoga al tipo (2) con i due locali laterali semitondi. - *Alzato frontale* con colonne ioniche e timpane sopralzato sui due locali laterali (C 27).

10 - *Pianta* analoga al tipo (9) - Alzato con testata d'ingresso a quattro semicolonne spaziate contenenti tre archi, il centrale vuoto e i laterali chiusi con finestre. Sopra trabeazione e timpano triangolare. Insieme di carattere cinquecentesco (C 29).

11 - a) *Pianta* - Portico a colonne architravato sulle fronti anteriore e posteriore - Vestibolo di accesso a una grande sala rettangolare con sporgenze laterali semitonde racchiudenti cinque localetti ogni lato (G 7).

b) *Facciata* - Pronao di carattere greco (Tempio di Paestum) con timpano. Retrostante sopralzo parallelepipedo e cupolette semitonde sugli sporti laterali - struttura originale nel complesso (G 8).

V° - Teatri

1 - *Teatro dell'Hermitage a Pietroburgo.*

a) *Pianta* - Sala del teatro di tipo greco, affine al Teatro Olimpico, boccascena e palco scenico.
Una nota in francese dell'architetto consiglia lasciar fare presa ai muri e intonaci ecc. - Uno scritto sottostante autografo dell'Imp. Caterina II acconsente di attendere 14 o 15 mesi per tutti i finimenti cioè prima dell'inverno 1785.
La larghezza della sala di tese 8,8 corrisponde a m. 18,40 (D 13).

b) *Sezione longitudinale* - Disegno rispondente alla realizzazione dell'opera (1782-85). Con questo superbo lavoro, venuto secondo dopo l'Accademia delle Scienze (1783), l'Imperatrice plaudendo all'opera iniziò la lunga serie delle future opere architettoniche. Il Quarenghi risolse egregiamente tutti i problemi planimetrici dell'area adiacente al Palazzo d'Inverno e al Canale contiguo della Neva. In anni precedenti l'architetto aveva già progettato il Teatro per Bassano nel Veneto ma che non fu realizzato. (Racc. Bassi-Rathgeb).

2 - *Teatro per il Palazzo del Princ. Jussepoff.*

a) *Pianta* - Ancora a gradinata semicorcolare. Si differenzia dal Teatro dell'Hermitage per la loggia semicircolare retrostante alle colonne isolate - Boccascena affine (A 13).

b) *Sezione longitudinale* - Le due loggie di pari altezza consentono la presenza di maggior numero di persone. Struttura complessiva più bassa a soffitto piano (A 14).

3 - *Progetto per teatro di città* (non eseguito).
Sezione a platea inclinata a quattro ordini di palchi con hall d'ingresso e antestante pronao (C 31).

VI° - Casini di campagna

1 - *Progetto di casa di campagna.*

a) *Alzato* della fronte principale - Il Lo Gatto giudica sia stata progettata quale residenza del Quarenghi a Tsarkoie-Selo. La semplicità dell'opera e il gusto veneto dell'architettura rende probabile l'affermazione. Non si sa se fu costruita (D 12).

b) *Alzato* della stessa fronte.
Stesura più semplice con solo portico al pianterreno e terrazza soprastante (D 11).

2 - *Casino con cortile a giardino.*

Pianta di pianterreno a tre ingressi. Scala interna di accesso al piano superiore (H 12).

3 - *Casa di campagna per Lord Withvorth.*

a) *Pianta* - Hall aperto al lato sinistro a sala grande simmetrica al lato destro; altra scala grande verso l'interno (G 1).

b) *Facciata principale* - Alto zoccolo bugnato e grande arco centrale con due colonne architravate a serliana e finestra. Due finestre laterali di gusto vignolesco - Impostazione solenne pur in piccolo edificio (G 6).

c) *Facciata posteriore* - Elegante complesso architettonico coll'avancorpo a lieve risalto con semicolonne di ordine ionico e timpano triangolare (G 5).

4 - *Casa di campagna.*

a) *Pianta* - Corpo centrale con portico antestante e sala grande a colonne con sporgenza a semicerchio. Due braccia laterali con portico a quarto di cerchio. Analogia con la pianta palladiana della villa dei Conti Trissino a Meledo. *Alzato* della fronte posteriore con cupoletta sopralzata (C 39).

b) *Particolare* centrale dello stesso alzato (C 40).

5 - *Casa di campagna.*

a) *Pianta* con portico a cui precede un'area semitonda con giardinetto recinta da colonne - grande sala centrale pure a colonne con nicchie negli interassi - Scala semicircolare a rampe simmetriche. *Alzato* con anello semitondo di colonne sporgenti dal portico - Struttura di inconsueta originalità (C 42).

6 - *Casino di un giardino.*

Alzato posteriore con grande vetrata a struttura metallica racchiusa fra due piccoli avancorpi sopra terrazza con tendaggi. Tetto a padiglione poligonale: architettura di gusto inglese (H 13).

7 - *Casino di campagna del Conte Stading Amb.re di Svezia.*

a) Schizzi per il primo studio della villa costruita poi a Elghammer pianta e alzato - Edificio a un solo piano con elevazione centrale di portico a colonne ioniche e timpano (B 5).

b) Particolare del corpo centrale e sezione (B 6).

8 - *Schizzi di sezione della villa per il Principe Vourakin* (B 6).

9 - *Palazzina su area chiusa rettangola.*

Pianta di pianterreno con cortiletto chiuso e grande sala terminale che dà su piccolo giardino - Piante piano superiore (B 114).

VII° - Opere varie

1 - *Progetto per Porta di una città.*

a) *Pianta* - Il grande porticato monumentale con trabeazione dorica e attico si collega con passaggi coperti a due corpi laterali di uffici. *Alzato* frontale. Bellissimo equilibrio di masse, eleganza di forme, imponenza di grandiosità (lunghezza oltre m. 50 (24 tese) (C 25).

2 - *Barriera di ingresso dell'Ospedale della Lateine a Pietroburgo.* Pianta e alzato con accesso formato da due colonne binate architravate e timpano (A 23).

3 - *Barriera d'accesso a un giardino.*
Pianta e alzato con pilastrate d'accesso a colonne binate non nicchie e statue - muro pieno nel perimetro dell'area (H 1).

4 - *Tempietto da giardino.*

a) *Pianta* quadrata con 4 pilastri angolari racchiudenti portici a doppia fila di colonne. Lo schizzo schematico è segnato in un autografo dell'Imperatrice (H 3).

b) *Alzato* frontale del portico ripetuto nei quattro lati con cupola centrale su tamburo cilindrico. Nel centro a pianterreno statua d'Ercole (l'autografo dell'Imperatrice dice: « j'ai la moule de la statue que je ordonnerai de jeter en fonte » (H 4).

5 - *Sala da Concerti per l'Imp.ce Caterina II a Tsarkoie-Selo.*

a) *Pianta* - Grande sala rettangolare di m. 21,60 x 8,50 (tese 10,3 x 4) divisa in tre scomparti con colonne binate nicchia centrale e sale interne - Analogia di struttura colla Galérie Française pure opera del Quarenghi (G 28).

b) *Alzano* - Grande scala di accesso su alto zoccolo. Piccole finestre in basso e grandi aperture semitonde in alto per diffusione di luce. Inconsueta presenza di opere scultorie (G 30).

c) *Sezione* - Sala divisa trasversalmente con tre arcate decorate a lacunari sulle colonne binate. Nicchione di fondo e tazza di copertura nel centro sala (G 29).

6 - *Ponte coperto per il sobborgo di Gàtcina.*

a) *Pianta* - Corsia racchiusa da due locali quadrati a nicchia preceduti da portico a timpano - sporgenze semitonde nei due locali di testata (H 34).

b) *Alzato* - Complesso grandioso con grandi finestre a colonne architravate nella corsia - Movenza di chiaroscuro nei risalti delle testate e degli avancorpi semitondi (H 35).

7 - *Ponte nel Parco di Tsarkoie-Selo.*

Pianta con due accessi allargati e gradinata d'accesso.
Alzato con arcata centrale ampia ribassata e le due arcate minori a semitondo - Parapetto a balaustre in pietra (C. 20).

8 - *Ponte nel Parco di Tsakoie-Selo.*

Pianta a tre luci (la centrale maggiore) con accessi senza scale.
Alzato con due grandi pilastri nella luce centrale reggenti due colonne rastremate e scanellate con capitello e globo di vetro terminale - nella luce centrale piano e struttura metallica apribile con catene ancorate alle colonne. Elementi di gusto orientale (C 19).
Questi due progetti di ponte si ricollegano al periodo in cui l'architetto eseguì nello stesso parc oun *Chiosco turco* e un *Padiglione cinese* (Lo Gatto, pag. 43). L'imbarcazione disegnata sotto i due ponti è pure di carattere orientale.

9 - *Laghetto nel Parco del Princ. Bezbarotko.*

Sul bacino del laghetto concepito a rettangolo di circa metri 58 x 27 e non sulle forme del giardino inglese si alza un gradone periferico e uno smusso con una casetta su rocce nel fondo e due scale angolari di accesso a due piccoli locali da spogliatoio o deposito attrezzi (A 24).

10. - *Progetto di arco trionfale.*

L'opera d'impronta francese con grande attico coronato da aquila bicipite porta a lato sullo stilobate due colonne laterali rostrate. Architettura però non molto felice e di scialbo carattere accademico (H 2).

11 - *Progetto di gabinetto di decenza.*

a) *Pianta* - Curiosa costruzione tonda a quattro avancorpi con tre localetti riservati chiusi da porta (G 9).

b) *Sezione* - Cupoletta di copertura e sotterraneo con scarichi e canali (G 10).

12 - *Progetto di piccionaia per l'Ukraina.*

a) *Pianat* - Torre cilindrica contornata da portico circolare con 4 gradinate d'accesso. Scala interna che sale alla terrazza sopra il portico (C 21).

b) *Alzato* - Elegantissima costruzione disegnata con grande gusto e richiamante il tempio di Vesta a Tivoli e il tempietto bramantesco di S. Pietr oin Montorio (C. 22).

13 - *Catafalco per il Principe di Oldenburg.*

Costruzione probabilmente in legno a tre ordini a pianta quadrata con risalti e cupoletta tonda terminale (B 35).

14 - *Progetto di bagno freddo « a Tsarkoie-Selo ».*

Fronte laterale dell'edificio che non fu realizzato (Lo Gatto, pag. 42) sostituito poi dalla costruzione neoclassica del « bagno sul lago » (Lo Gatto, tav. XXV) (C. 35).

15 - Schizzi di richiamo della Rotonda palladiana di Vicenza (B124).

16 - Schizzi varii prospettici di composizione (B 122).

VIII° - Interni e opere decorative

1 - *Parete di antisala con libreria.*

Scompartitura scaffali e soprastante balconata (E 15).

2 - *Decorazione per soffitto di sala.*

Equilibrata distribuzione degli scomparti ornamentali (probabilmente complesso adattato in una stanza di toilette del Pal. Inglese di Peterhof) (E 5).

3 - *Progetto di galleria per il conte Bauterlin.*

Pianta soffitto a tre riquadri - Alzato parete di perfetta eleganza di proporzioni e di nobile composizione (E 8).

4 - *Parete di sala per il Principe Bestarol.*

Complesso di accurata finezza di gusto pompeiano con riquadri e vedute di tipo settecentesco (E 10).

IX° - Schizzi di paesaggio

Il maggior numero degli schizzi di paesaggi e vedute fu eseguito dal Quarenghi nei tre lustri passati a Roma (1764-1779) e solo pochi disegni si conservano di ambiente russo o polacco. Talune composizioni paesistiche però (gruppo di proprietà del Conte Silvio Piccinelli in Bergamo) sono certamente del periodo della sua vita in terra di Russia richiamando soggetti e luoghi che si collegano ad opere costruite o comunque progettate. Si accennano qui tra i molti alcuni saggi della sua non comune abilità di disegnatore e di pittore, della sua armonica concezione della composizione, della bravura di prospettico magistrale, della sua vena inventiva, del suo gusto infine nella tenuità morbida dei toni e nella freschezza del segno delle figure disposte isolate o a gruppi ad avvivare il complesso dei piccoli quadri.

1 - Composizione di figure, architetture, frondi alberi di gusto piranesiano (F 24).

2 - Composizione di rovina con porta aperta e battente e fronde cadenti (F 23).

3 - Sei piccole vedute paesistiche di soggetto italiano (Lazio e Campania) (F 8-12) (F 9-13) (F 10-11).

4 - Veduta della chiesa di Gastilitza probabilmente di paesaggio polacco (F 36).

5 - Schizzo di paesaggio russo - Alberi con chiesetta ogivale a cupola bulbosa e sfondo di villaggio (F 26).

DISEGNI IN CASE PRIVATE BERGAMASCHE

Raccolta del Conte Ing. Ernesto Suardo

Questo gruppo di disegni provenienti dalla Contessa Giulia Scotti, madre del Sen. Giacomo Suardo e originariamente in casa dei Nob. Mangili verso il 1840, è costituito da un albo rilegato contenente n. 31 disegni e da n. 5 fogli sciolti. Accanto ad alcune vedute e soggetti di architettura romana con figure e ad alcuni schizzi di paesaggio russo, l'albo presenta soggetti varii, facciate di fabbriche, piante, sezioni di case, padiglioni, chiese, pareti decorate di sale, stanze da letto, scale, studi di soffitto e nei fogli sciolti una pianta di Caserma con alzato, una fronte del palazzo della Banca Imperiale, una veduta di Tsarkoie-Selo e due disegni di facciata di grande palazzo pubblico d'imponenza monumentale.

Edifici pubblici

1 - *Alzato di edificio per botteghe* (probabilmente a *Wassili-Ostrov*) di solo pianterreno a bugnato con richiami cinquecenteschi affini a Giulio Romano (foglio 15).

2 - *Banca Imperiale di Pietroburgo.*

Disegno della fronte col corpo centrale, le testate laterali e le due colonnate di collegamento (foglio sciolto). Uguale disegno è nella Biblioteca Civica (H 52).

4 - *Progetto di Palazzo monumentale* forse edificio di Stato.

a) Disegno acquarellato di edificio grandioso di impostazione schematica moderna (foglio sciolto).

b) Variante dello stesso tema (id.).

Ambedue richiamanti alcune caratteristiche dell'architetto francese Ledoux (1736-1806).

Opere varie

1 - *Fontana da Parco.*

Progetto di fontana a pianta circolare con ampio bacino su base ottagona reggente un supralzo a mensole angolari con copertura semitonda squamata. Carattere rinascimentale italiano - acquarello di grande gusto e fine tocco (foglio 8).

2 - *Fabbricato per cucina* (Tsarkoie-Selo).

Pianta con grande cucina, office, camera, domestici e servizi - Alzato a cinque archi bugnati di armoniche proporzioni (foglio 14).

3 - *Progetto per Caserma di Cavalleria.*

Probabilmente disegnato per commissione dell'Imperatore Paolo (1796-1801).

Pianta e alzato (foglio sciolto).

4 - *Corpo aggiuntio* a edificio esistente.

Architettura di carattere romano cinquecentesco.

5 - *Ambiente di scala* - Due sezioni con vedute esterne (foglio 20).

6 - *Veduta di paesaggio di Tsarkoie-Selo.*

Disegno analogo ad altro della Raccolta Piccinelli (1) nel quale a sinistra figura un edificio basso a colonne in luogo delle vecchie casette rustiche qui rappresentate (foglio 6).

Interni e opere decorative

1 - *Parete di sala con divani*

Acquarello di tenue tonalità e di carattere pompeiano con semicolonne e due sfondati simmetrici (foglio 26).

2 - *Stanza da letto con divani laterali.*

Motivo affine al precedente (foglio 23).

3 - *Parete di accesso a una Cappella.*

Partito di semicolonne con timpano - Decorazioni a sacre figure e fregi compositivi (foglio 17).

4 - *Parete di salone con balconata superiore.*

Ampie finestre scompartite di colonne binate. Evidente nobiltà di proporzioni e di risalti chiaroscurali (foglio 16).

5 - *Parete di salone a tre porte.*

Scomparto architettonico a lesene corinzie. Fregi, riquadri, decorazioni policrome (foglio 24).

Raccolta Baronessa M. Scotti Perego

La collezione è formata di cinque disegni provenienti come la collezione Ing. Suardo, dalla famiglia ottocentesca dei Nob. Mangili imparentati con i Baroni Scotti (verso il 1840). Solo uno è progetto di architettura, gli altri soggetti di vedute di cui due romane di grande formato (cm. 32 x 46 e cm. 38 x 52) e due più piccole bergamasche.

1 - Disegno prospettico del *Collegio delle Damigelle Nobili a Pietroburgo* (cm. 28 x 42) a solo chiaroscuro - Denominato anche Istituto Smolnyi, venne eretto dal Quarenghi per l'Imperatore Alessandro I negli anni 1806-1808.
Opera affine all'Istituto Caterina, meno monumentale, costruito dal Quarenghi nell'anno 1804 lungo il canale della Fontanka.

2 - *Composizione di soggetto romano* col Pantheon, il Colosseo, un arco e in risalto sul cielo un obelisco e la statua di Ercole.

3 - *Il tempio di Nerva in Roma.*

Acquarello di disegno magistrale e di mirabile finezza nel rendere il risalto delle membrature marmoree corrose.

Raccolta del Conte Dott. Silvio Piccinelli

Otto vedute sono di particolare interesse nel gruppo di 11 disegno acquarellati attualmente di proprietà del Conte Silvio Piccinelli in Bergamo e provenienti dalla famiglia bergamasca dei Nob. Brentani. Di questi n. 9 sono di cm. 38 x 62 e n. 2 di cm. 32 x 52.

Poichè tutti sono di ambiente russo, si giudica per i caratteri paesistici che presentano che siano tutti disegni di Giacomo Quarenghi per il grande parco di *Tsarkoie-Selo* in parte con raffigurazioni di edifici esistenti e in parte con costruzioni progettate dall'architetto bergamasco. Come è noto, a Tsarkoie-Selo, ameno luogo di campagna posto a 32 km. dalla capitale, attraente per abbondanti acque, verdi colline e ampie distese di ondulate pianure, già gli architetti settecenteschi, il Rastrelli, il Koslov, il Cameron, avevano, per la Casa Regnante, eretto edifici sontuosi sistemando il parco con tratti a giardino, giochi d'acque, gruppi arborei. Il Quarenghi, dopo aver progettato l'imponente Palazzo del Granduca Alessandro (1792-1796), o durante la sua erezione, fu invitato dall'Imperatrice a studiare ed eseguire costruzioni varie per arricchire e abbellire sempre più quella zona residenziale estiva. (E' proprio da quella sede che l'ultimo degli Czar Nicola II partì nel 1917, all'avvento della rivoluzione, per il tragico esilio e la triste fine).

In questo gruppo di disegni della Raccolta Piccinelli, di netta impronta vedutistica, animati di figurine di gusto veneziano e probabilmente eseguiti in un solo periodo di tempo, la fantasia dell'architetto e la sua abilità di paesista, si riaffermano con un carattere di varietà e di abile taglio prospettico tanto nelle vedute dal vero quanto in alcune parti di probabile libertà inventiva.

Riaffiorano elementi già apparsi in singoli progetti architettonici precedentemente esaminati, quale sullo sfondo di paesaggio con un ponte e figure, fra gruppo di alberi, e fiancheggiato da un obelisco, un palazzo la cui facciata geometrica appare in un disegno della Biblioteca Civica (A 32) fra i palazzi privati; il *Padiglione Cinese* in una veduta con un ponte in ferro in primo piano;

una curiosa piramide alzata su un gruppo forato roccioso, richiamante la fontana berniniana di Piazza Navona, accanto al *Padiglione turco* a ventole alzate, e due disegni con case di campagna e locali rustici di gusto italiano avvivati con l'aggiunta di cespugli alberi e figurine.

1 - Disegno prospettico di grande palazzo neoclassico a *Tsarkoie-Selo* addossato a un grande edificio settecentesco probabilmente la Villa Imperiale eretta dall'arch. Rastrelli nel periodo dell'Imperatrice Elisabetta. In altra raccolta del Conte Ing. E. Suardo un analogo disegno presenta sulla sinistra in primo piano vecchie casette rustiche in luogo del lungo edificio basso qui progettato a colonne con finestre binate.

2 - Veduta di palazzo lontano neoclassico a colonne binate sullo sfondo con contiguo obelisco in avanti e ponte in ferro su corso d'acqua. Il palazzo di fondo è lo stesso disegnato geometricamente, come si disse più sopra, al N. A 32 della Biblioteca Civica (dis. 3).

3 - Veduta dall'alto di uno spiazzo ove si erge un obelisco e a lato una parete del palazzo che appare nel disegno precedente (controveduta del n. 2) (dis. 7).

4 - Corso d'acqua sovrastato da un ponte in ferro e in fondo il Padiglione cinese (dis. 4).

5 - Piramide in pietra a gradini elevantesi su un'arcata di blocchi rocciosi e al lato destro il Padiglione turco, colle ventole alzate. Attraverso l'arcata appare ancora sul fondo il Palazzo disegnato al n. 2 (dis. 11).

6 - Veduta nel senso inverso - Padiglione Turco a sinistra e sul fondo la piramide con arcata rocciosa del n. 5 e una torre cilindrica ergentesi su un gruppo d'alberi e foggiata con sporto soprastante a forma di capitello a somiglianza di colonna d'ordine dorico. In primo piano un laghetto con alberi e figurine specchiantisi in acqua (dis. 6).

7 - Gruppo di edifici per abitazioni semirustiche di gusto neoclassico e recinti per animali (dis. 9). (Forse casa progettata per sè dal Quarenghi nella zona di Tsarkoie-Selo).

8 - Cortile con un piccolo fabbricato a timpano. Al di là di una recinzione una casa magazzeno a sinistra e sul fondo una casa rustica con loggia superiore in legno all'italiana. Lontano le cupole a bulbo di una chiesa russa (dis. 5).

Disegni di casa Ing. Giuseppe Locatelli (in via S. Salvatore)

Un piccolo gruppo di soli sei disegni quarenghiani provenienti dall'Ing. Valsecchi dello scorso secolo (di cui uno di parte centrale di facciata con pronao antestante semicircolare a colonne e sezione, è passato in proprietà Dott. G. Qparenghi), presenta però particolare interesse e perchè uno di essi, pure allo stato di alzato schematico, porta la scritta « Primo progetto del Palazzo Bezbarotko » idea iniziale pertanto del monumentale edificio come appare nei grafici definitivi (Bibl. Civ. C 10-12-15-16) e perchè gli altri quattro egregiamente disegnati e sicuramente di mano dell'architetto rappresentano un completo progetto (*pianta sezione, alzati anteriore e posteriore*) di una chiesa del tutto uguale a un disegno acquarellato di facciata esistente nella Biblioteca Civica (C. 2).

Ricerche fatte dallo scrivente hanno però portato alla conclusione trattarsi non di un generico progetto, ma invece della *Cattedrale di S. Isacco in Pietroburgo*, costruzione che tuttora esiste, anche se sensibilmente mutata in rapporto a questo progetto.

La cronistoria di questa chiesa è alquanto complessa e si desume in parte dal volume del Lo Gatto. Lo scrittore afferma anzitutto (pag. 11) che una prima costruzione (pur sapendosi eretta solo in parte) della Chiesa di S. Isacco venne avviata intorno al 1767 da Geromino padre dell'architetto ticinese Luigi *Rusca*; che più tardi verso il 1825-1830, Domenico *Ademini*, figlio di Tommaso, pure ticinese, progettò un nuovo studio della Chiesa, (Tav. CLX del vol. Lo Gatto), che Leone *Adamini*, pure figlio di Tommaso, partecipò alla costruzione (p. 127), che Vincenzo Beretti (+ 1842) fece parte nel 1830 della Commissione per questa cattedrale (pagina 131).

Risulta inoltre, da parte del *Prof. Miron Jirmounski* di Parigi, (voce: Leningrado » nella Enc. It., vol. XX, 1933, p. 843) che: « Sotto Nicola I (1825-1855) fu quasi ultimata la cattedrale di S. Isacco progettata dall'architetto francese *Ricard* detto *Montferrand* che si ispirò al Bramante al Whren, al Soufflot ».

I tre elementi per esprimere un giudizio su questa chiesa sono dati:

1 - dal progetto di Domenico Adamini (Tav. CLX Lo Gatto);

2 - dalla fotografia dell'opera compiuta (Enc. It. vol. XX, p. 843);

3 - dai quattro disegni ora scoperti a Bergamo in casa Locatelli.

La sicura paternità dell'opera da assegnarsi ancora all'architetto bergamasco e cioè a questo suo primo studio originale sul quale alla morte del Quarenghi (1817) susseguirono i progetti di altri architetti, risulta da questi due evidenti fatti:

a) Il *Domenico Adamini* mantenne nel suo studio pressochè integralmente lo schema quarenghiano e solo modificandolo col sopprimere le quattro torricciole angolari e la cupola centrale col tamburo cilindrico sostituendovi una cupola a tazza ribassata.

b) Il *Montferrand* (come risulta dalla fotografia dell'edificio come è tuttora) conservò il concetto iniziale della pianta quarenghiana allargando il pronao frontale e creando due avancorpi laterali, mantendo le quattro torricciole, alzando il tamburo laterali, mantenedo le quattro torricciole, alzando il tamburo con colonne più fitte e un secondo tamburo più ristretto con cupola sopralzata (analogamente appunto ai due precedenti esempi del S. Paolo di Londra del Whren e del Pantheon parigino del Soufflot).

L'esame dei disegni conduce indubbiamente nel raffronto fra l'opera costruita sui piani di Montferrand e il progetto iniziale Quarenghi ad affermare anzitutto la precisa e sicura provenienza dello studio dèl francese dal lavoro del bergamasco Il secondo giudizio che si può dare è sulla indiscutibile superiorità dei disegni del Quarenghi per armonia di proporzioni, nobile ritmo compositivo, mirabile equilibrio di rapporti, salda compattezza di volumi che consentono il rapporto colle opere più degne dell'architettura classica italiana.

Quando fu steso questo progetto ignoto a quanti si occuparono di studi quarenghiani?

Giunto sconosciuto l'artista italiano nel 1780 per invito di Caterina II a Pietroburgo, venne probabilmente a conoscenza dell'argomento riguardante la Chiesa di S Isacco iniziata oltre dieci anni prima e arrestata nei lavori e fu forse invogliato dal tema. Pur nell'assillante lavoro esecutivo delle prime due importanti opere, l'Accademia delle Scienze (1783) e il Teatro dell'Hermitage (1784), egli trovò modo di predisporre questi quattro disegni del progetto che, rimasti poi in qualche sede d'ufficio, furono noti agli architetti che dovettero, dopo di lui, riprendere l'argomento della Chiesa e giunsero solo più tardi in Italia probabilmente quando il figlio Giulio lasciò, qualche tempo dopo la morte del padre, la capitale

COMPOSIZIONE DECORATIVA (Biblioteca Civica)

COMPOSIZIONE DI GUSTO PIRANESIANO (Biblioteca Civica)

COMPOSIZIONE INVENTIVA DI MONUMENTI ROMANI

(Raccolta Baronessa M. Scotti - [illegible])

PARCO DI TSARSKOIE - SELO COL PADIGLIONE CINESE

(Raccolta Conte S. [illegible])

russa. La stessa grafia del segno, il tocco dell'acquarello e soprattutto gli elementi di paesaggi, case, cupole, campanili, colline richiamano chiaramente i molti disegni suoi di vedute italiane ancora fresche nella sua memoria e nel suo ricordo.

Presso il *Dott. Roberto Bassi-Rathgeb* (via Pignolo, 76) sono conservati due interessanti disegni di G. Quarenghi di cui quello di particolare pregio riguardante la sezione longitudinale del progetto del Teatro dell'Hermitage mancante nella raccolta della Civica Biblioteca (vedasi Capo V TEATRI).

Dai documenti grafici che la Biblioteca di Bergamo possiede e dal materiale autografo conservato nelle private raccolte bergamasche, non tutto certamente appare della mole dei lavori compiuti dall'architetto Quarenghi o dei progetti da lui predisposti e non realizzati. Mancano, ad esempio, degli edifici da lui costruiti, i disegni o schizzi del *Palazzo della Borsa dei Mercanti* da lui iniziato poi sospeso e infine completato da Th. De Thomon (ispirato al tempio di Paestum), l'imponente *Maneggio del Reggimento Guardie a Cavallo* commessogli da Paolo I (1800-1804), l'*Accademia delle Scienze* (1783-1787), la *Galleria delle copie delle Logge di Raffaello* (1787) presso l'Hermitage, la *Galleria Francese*, il *Palazzo Anickov* (1804), la *Chiesa anglicana* (1810), il *Palazzo a Panourovka* (1796). Mancano inoltre schizzi o disegni delle opere rimaste alla fase di studio: il *Teatro di Bassano*, la *Cavalleria imperiale a Monaco*, la *Casa Narysskin*, l'*Arco di trionfo di Narva*, la *Cattedrale di Kazan*, la *Cattedrale del Salvatore a Mosca*, la *Casa Suvalow*, il *Teatro Ostankin a Mosca*.

Quanto rimane delinea tuttavia ampiamente, in aggiunta anche al volume delle tavole incise edite dal figlio Giulio, la figura del maestro insigne.

I giudizi su di lui sono concordi nel riconoscerne i meriti e gli apprezzamenti incondizionati: « Realizza opere che lo mettono giustamente alla testa di tutti gli architetti d'Europa del suo tempo » (*H. De Reimers, 1807*); « lascia un'eredità gigantesca finita per entrare nel sangue dei migliori maestri dell'epoca seguente » (*J. Grabar*); « Genio fra i più alti nella storia dell'architettura della seconda metà del sec. XVIII » (*Lo Gatto, 1943*); « Va considerato il maggior architetto europeo del primo neo-classico » (*R. Vighi, 1943*).

Egli fu infatti architetto nel più vasto valore della parola: fu eccellente urbanista e col sapere sapientemente e genialmente armonizzare accostamenti di nuove costruzioni ad edifici contigui e col sapere inquadrare moli architettoniche con grandiosità di concetti nell'ambiente cittadino o paesistico imprimendovi nel contempo imponenza ed armonia.

Fu architetto di grande equilibrio, misurando in sommo grado l'uso della decorazione plastica o della statuaria, pure in grandi opere ove non si imponevano limiti finanziari, creando spesso edifici ove la bellezza, anche in superfici lisce, raggiungeva risultati di grande effetto. Fu artista geniale nell'improvvisare molteplici soluzioni su un unico tema, quando già la prima era fermata dall'idea con valore definitivo e nel predisporre varianti nelle quali non si sa giudicare quale appaia migliore.

Fu, infine, accanto alla potenza salda dei volumi nelle fronti monumentali, venutagli dalla preparazione classica culturale, artista di sottile finezza di concezione e di esecuzione nello studiare e progettare interni di sale, di chiese, di gallerie d'arte ove manifestò qualità rare di decoratore squisito.

Su tutto domina la bravura della mano, la forza dell'ingegno, la luce del suo pensiero creativo, l'entusiasmo soprattutto che lo accompagnò per un trentennio di vita e di lavoro in Russia ove (scrive il figlio Giulio nella prefazione al volume edito nel 1844) « trovò i benefici e le gioie di una seconda patria e ove ebbe la stima del popolo, l'amore dei dotti e il favore dei monarchi ».

Questo entusiasmo gli venne certo dalla sua serenità di mente e di animo, dalla sua dirittura morale e da quella bontà nativa di uomo semplice che traspare dal suo volto non bello, ma pieno di senso ottimistico della vita. Questa sua virtù è pure definita da un affettuoso commento del figlio in rapporto a quanti stavano intorno a lui in grande numero durante il suo indefesso, talvolta aspro lavoro. « Vi ha di coloro che, non meritando alcun beneficio, vogliono essi stessi punire chi li ha gentilmente beneficati: ma egli, non rispondendo alla ingratitudine che colla perseveranza nel beneficare, fece chiaro abbastanza che, se era lodevole per le doti d'ingegno, non meno lo era per quelle del cuore ».

Egli assorbì nel suo pensiero, attraverso la sua preparazione iniziale, tutte le forme e gli elementi compositivi: il senso delle proporzioni, i rapporti delle masse architettoniche, il gusto dei particolari e dallo studio dei monumenti romani e dalla conoscenza profonda delle opere dei maggiori costruttori cinquecenteschi (il

Palladio anzitutto e via via il Sanmicheli, il Sansovino, Giulio Romano, i Sangallo), ma, pur avendoli presenti costantemente, elaborò nella sua mente concezioni di edifici svariatissimi di natura e di soggetto che lo portarono ad affermare la sua personalità tanto da formare uno stile.

Assai raramente si trovano in lui, nella nobiltà delle sue opere anche solo tracce di quei non rari squilibri di rapporti, le affrettate soluzioni, sovrapposizioni di stile e di carattere, addensamenti decorativi, superflue fastosità che abbondano invece nelle opere, pur solenni e talvolta colossali di architettura e di urbanistica che, dopo di lui, elevarono nella capitale moscovita gli architetti italiani che susseguirono all'attività del Quarenghi morto nel 1817: Carlo Rossi e Luigi Rusca, per dire dei due maggiori, e gli Adamini, i Visconti, il Fossati.

Se pure un eclettismo si avverte nello sviluppo della copiosissima produzione sua grafica e costruttiva, svolta su temi infinitamente varii dai lavori minori agli edifici monumentali, tale fatto in lui non ha significato alcuno di composizioni su spunti e motivi ed elementi presi da singole costruzioni del passato, ma elaborazione geniale e controllata su direttive costanti di impianto architettonico e decorativo che hanno permeato tutta la sua vasta opera imprimendovi un eminente valore d'arte che dura e permane nel tempo.

BIBLIOGRAFIA

FRANCESCO M. TASSI: « *Vite dei pittori, scultori e architetti bergamaschi* », Bergamo, 1797, vol. II.

GIULIO QUARENGHI (figlio): « *Fabbriche e disegni di Giacomo Quarenghi* », Milano, 1821 e Mantova, 1844.

PASINO LOCATELLI: « *Illustri bergamaschi* », 1868, ol. III, p. 344.

GIUSEPPE COLOMBO: « *G. Q. arch.o alla Corte Imp. di Russia* », Torino, 1879.

SILVIA BIBAGHI: *Jacopo Quarenghi architetto di Caterina II* - Riv. « Emporium » - Gennaio 1911.

ANGELO MAZZI: *Per la biografia dell'architetto G. Q.* - Boll. Civ. Biblioteca di Bergamo - Gennaio 1915, pagg. 177-184.

1923, p. 481.

G. LOUKOMSKY: *G. Q.* - Riv. « Architettura e Arti Decorative » - Roma - Luglio

GIUSEPPE LOCATELLI: *L'architetto G. Q.* - « Riv. di Bergamo » - Settembre 1924.

LOUIS RÉAU: *Catherine la Grande* - Editions le Calame, Paris, 1930.

G. Loukomsky: *L'architettura ital. in Russia* - « Emporium » - Marzo, 1933.

Ada Mioni: *Elementi veneti nell'architettura di G. Q.*, in « Europa Orientale », 1935.

Ercole Mazza: *G. Q. architetto* - « Riv. di Bergamo » - Febbraio 1935.

Elena Bassi: « Critica d'arte » 1938 - Giugno, pp. 116-119.

Mario Praz: *Gusto neoclassico* - Firenze, Sansoni, 1940, p. 163-164.

Ettore Lo Gatto: *L'opera del Genio Italiano all'Estero*, Vol. III - *Gli Artisti in Russia*, Cap. I - *G. Q. e il trionfo del classicismo*, pag. 19-72 - Libreria dello Stato, Roma, 1943.

Rodolfo Pallucchini: « Enciclopedia It. » - Vol. XXVIII, pag. 601: *G. Q. architetto*.

Roberto Vighi: *Opera di Carlo Rossi in Pietroburgo* - Riv. « Palladio » 1943 -

Dante Severin: *G. Q. architetto in Russia* - Ed. Orobiche - Bergamo, 1953.
II-III - Roma, pag. 62.

COMUNICAZIONE

DEL SOCIO

Prof. IPPOLITO NEGRISOLI

L'OPERA STORICA - FILOLOGICA - ARCHEOLOGICA
DI S. EM. IL CARDINALE
GIUSEPPE ALESSANDRO FURIETTI

(nato a Bergamo il 23 Gennaio 1685
morto a Roma il 14 Gennaio 1764)

Il 10 settembre 1954 con solenne cerimonia, alla presenza delle maggiori Autorità religiose, civili, culturali convenute in Bergamo, si dedicò la nostra Civica Biblioteca, tempio monumentale della cultura, al patrocinato spirituale di S. Em. il Cardinale Angelo Mai, paleografo e filologo di fama mondiale, volendo con questo atto onorare il Centenario della sua morte (8 settembre 1854). Ma se Bergamo rendeva onore alla fama dello « *scopritor famoso* », veniva però fatto un torto alla memoria di S. Em. il Cardinale Giuseppe Alessandro Furietti, nato a Bergamo nel 1685 da antica e nobile famiglia dei Sonzogni, detti « Furiet di Zogno ».

Alla dignità della porpora, alle benemerenze letterarie e filologiche univa il Card. Furietti l'onore di essere stato il fondatore della Biblioteca Civica col dono della libreria personale, ceduta con disposizione testamentaria alla nostra città, con l'obbligo che si aprisse nel palazzo comunale una sala di lettura per il pubblico, come di fatto avvenne il 28 febbraio 1768 (1).

Con tardiva, ma doverosa deliberazione della Giunta Municipale, venne disposto che si intitolasse al nome dell'Illustre Cardinale, filologo insigne, il signorile salone della Civica Biblioteca, che fu per lunga serie di anni sede del palazzo del Comune; salone alle cui pareti sono appesi i ritratti di illustri concittadini, cultori di Scienze, Lettere e Arti; di prelati, che onorarono la nostra cultura religiosa, storica, filosofica, letteraria.

(1) B. Belotti, *Storia di Bergamo e dei Bergamaschi* - Vol. II, pag. 768.

* * *

Nelle cronache della cultura cittadina si ricordano le manifestazioni di gaudio e di onore nel lontano settembre del 1759, quando fu innalzato alla dignità Cardinalizia il prelato Giuseppe Alessandro Furietti, discendente dal ramo di Giovanni Furietti e di Caterina Terzi; dal conte Antonio Alzani fu tenuto al fonte battesimale nella Basilica di S. Andrea, come è detto nelle « Memorie », raccolte da Giovanni Battista Gallizioli, Conte e Cavaliere (2).

* * *

1) I PRIMI STUDI.

Nella casa paterna giovinetto imparò grammatica; passò quindi al Collegio Elvetico, fondato da S. Carlo Borromeo, a Milano, studiandovi « retorica e filosofia »; a Pavia terminò il « corso » delle scienze teologiche e matematiche, coronando poi il suo curriculo con la laurea dottorale.

Trasferitosi a Roma, con la guida di scelti maestri si fece una doviziosa suppellettile di erudizione e in particolare nella storia. Sin dagli anni giovanili si presentì in lui il futuro archeologo; ma, per abilitarsi negli impieghi, attese con fervore alla pratica delle civili e canoniche facoltà, segnalandosi nelle discipline giuridiche, e soprattutto nelle antichità.

2) UN'IMPORTANTE MISSIONE POLITICA (1715).

All'ab. Furietti veniva affidata un'importante missione politica a Malta; al suo ritorno riferì al S. Padre e all'ambasciatore Veneto il risultato della sua missione; con zelo e abilità seppe operare a favore della Repubblica Veneta, che fu in ogni tempo l'antemurale più forte per la difesa delle spiagge d'Italia dal pericolo Turco.

Per l'opera sua Mons. Furietti si vide ricompensato da consensi e per rinunzia fattagli in suo favore dal card.le Albani, investito del possesso della doviziosa badia dei SS. Simone e Giuda in Bergamo, detta la « Magione », che serviva di casa comunale; concessa poi ai frati Umiliati, che si fabbricarono un vasto monastero e la chiesa.

(2) Memorie pubblicate a Lucca a spese di Francesco Locatelli MDCCXL; fonte copiosa di notizie per la compilazione della biografia e bibliografia del Card. Furietti.

3) ALLA CORTE PONTIFICIA.

Nel 1722 vestiva l'abito prelatizio e dal Santo Padre Innocenzo XIII veniva accolto tra i referendari dell'una e dell'altra Segnatura.

Nel 1725 veniva nominato « luogotenente civile » dell'uditorio della Camera e in questo ufficio decise, con grande lode e straordinaria attività di giudice obiettivo e sagace, cinquemila casi.

4) L'UMANISTA.

Nonostante le occupazioni ecclesiastiche, il dotto prelato trovava tempo di dedicarsi alla Repubblica letteraria e ne dava testimonianza con la pubblicazione delle opere di Gasparino e di Guiniforte Barzizza, celebri umanisti del sec. XV.

Ecco il titolo dell'opera: « *Gasparini Barzizii Bergomatis et* « *Guinifortis Filii, opera quorum pleraque ex Mss. Codicibus nunc* « *primum in lucem eruta recensuit et edidit Joseph Alexander Fu-* « *riettus. Bergomas utriusque Signaturae Referendarius, Abbas S.S.* « *Simonis ed Iudae necnon B. Mariae omniumque Sanctorum de* « *Galgario perpetuus Commendatarius. Romae. 1723, Apud Io. Ma-* « *riam Salvioni Typographum Vaticanum. In Archigymnasio Sa-* « *pientiae* ».

L'Autore divide l'opera in due parti: dopo un'erudita prefazione la vita di Gasparino elegantemente scritta, corredata da effigie, tratta da un manoscritto esistente in Bergamo, e arricchita da copiose testimonianze di classici scrittori; seguono alcuni precetti sull'eloquenza; ventisette orazioni di vario argomento, lettere famiiliari...

5) L'ARCHEOLOGO E LE SUE SCOPERTE A TIVOLI.

Era solito il dotto prelato passare la primavera e l'autunno a Tivoli per godere della villeggiatura e dell'aria salutare di quei colli; onde prese l'occasione di tentare ricerche archeologiche dagli scavi nelle rovine della villa dell'imperatore Adriano. Con la scorta dell'antica topografia il dotto prelato potè identificare la località del palazzo e dei giardini, dove il Card. Furietti ebbe la propizia sorte di trovare due statue di marmo egizio, che rappresentano due centauri di eccellente meraviglioso lavoro: opere di due maestri greci, Aristea e Papia; la loro patria, Afrodisia, e i loro nomi sono scolpiti sulla base di ciascuna statua.

Il dotto prelato per appagare la curiosità dei suoi amici esteri fece incidere in rame i due centauri da Gerolamo Frezza nel 1789, ponendovi sotto a ciascuno questa epigrafe: « Centaurus a marmore « Aegypti inter Adriana rudera in agro Tiburtino repertus mense « decembri 1736 ab illustri et Rev.mo Praesule Josepho Alexandro « Furietto ».

6) Invenzione dei pavimenti a mosaico.

Nel 1738 ritrovò nei medesimi scavi diversi preziosi mosaici di piccole varie pietre, colorite e durissime, tra le quali il meraviglioso quadro delle colombe, celebrate da Plinio nella sua « Storia Naturale » (Libro XXXVI, cap. 25).

Eccellentissimo in questo genere di lavoro a mosaico fu un tale Soto, il quale in Pergamo ideò che i rimasugli della cena che si spazzano dal pavimento, venissero trasformati in pezzetti di marmo tinti a più colori: passo che ci riporta a segnalare l'origine dei pavimenti a mosaico.

Nel 1743 Mons. Furietti venne dal pontefice Benedetto XIV promosso alla *Segreteria della Sacra Congregazione del Concilio e della Residenza dei Vescovi*, mansione esercitata per ben sedici anni con zelo e dottrina a ristabilire la disciplina ecclesiastica. Nonostante gli impegni e uffici d'importanza, Mons. Furietti trovava il tempo di arricchire la letteraria Repubblica di tante e importanti opere, tra le quali la maggior opera archeologica: *I Mosaici*, dedicata nel 1752 al Sommo Pontefice Benedetto XIV, e distribuita in sei capitoli.

Nel I° si ragiona eruditamente sui vari nomi dati ai Mosaici; sulla etimologia di tale voce e sulle diverse opinioni. Con molto senno conclude Mons. Furietti la discussione con tali parole: « *difficiles sunt nugae cum nihil certi habeamus* ».

II) *Origine dei Mosaici*. Dalla etimologia si passa all'origine dei mosaici, distinguendoli in varie specie: *textilia, tessellata, lithostrata*. Si discorre a lungo delle nazioni che prime usarono questa arte; fra questi gli Etruschi, benchè si neghi a loro il pregio di esserne stati gli inventori; Mons. Furietti pensa siano stati i Persani, dai quali l'arte del mosaico passò agli Assiri e da questi ai Greci e poi ai Romani.

Nel capo III si discorre del frequente uso dei mosaici presso i Romani e dell'uso dei carri a due ruote che servivano alle matrone nei loro viaggi, riferendosi al « *carpentum pompaticum* » = *al carro processionale*.

Nel cap. IV il dotto prelato, continuando la storia dei mosaici, accenna al grande uso che ne veniva fatto, « *tamquam aedium luxui magis accomodatum* »: col diffondersi dell'uso dei mosaici fuori Roma, Mons. Furietti descrive altri mosaici dissotterrati in Francia, in Inghilterra e altrove.

Nel cap. V fa una rassegna dei mosaici dall'impero di Costantino sino al secolo X; col cap. VI si chiude la rassegna dei più insigni mosaici dal sec. XI sino ai nostri tempi: si annoverano i più valenti artefici, che diedero la loro opera ai mosaici di Monte Cassino, di S. Marco in Venezia, che si può reputare una visibile storia di quest'arte dal sec. XI sino ai nostri giorni. Così Mons. Furietti passa in rassegna i pavimenti della Cattedrale di Trevigi, quelli di Ravenna, di Lione, di Roma, delle basiliche Lateranense e Vaticana, i pavimenti a mosaico della basilica di S. Paolo, del secolo XIII, e definisce « *ceteris omnibus praestantes* » i mosaici della ducale Basilica di S. Marco.

7) L'opera « De Musivis » nel giudizio della stampa.

Grandissime lodi si leggono nel « Giornale dei letterati » in Roma l'anno 1754; amplissimi elogi tributarono i giornalisti di Trevoux, ai quali seguono gli elogi dei cardinali Monti e Rezzonico che, innalzato al soglio Pontificio col nome di Clemente XIII, rende i meritati onori al Card. Furietti, che « nonostante le molteplici occupazioni lodevolmente assolte, ha con gran decoro del suo nome dato alle stampe un'opera d'arte sì bella ». Dalla sua patria gli giungono le congratulazioni di Mons. Mario Lupo, che nell'opera ammira oltre la purezza e l'eleganza della latinità, l'ordine, il contenuto; l'ab. Pier Antonio Serassi ai ringraziamenti per il munifico dono unisce la dichiarazione che ne farà accurato Estratto nelle Memorie per la storia letteraria che si stampa in Francia.

8) Altre pubblicazioni.

Alle maggiori opere accennate ricordiamo che il Furietti aveva raccolte le opere del nostro poeta Publio Fontana, del quale scrisse la vita all'aurea maniera di Cornelio Nepote, pubblicata dall'abate Serassi nel 1752; aveva condotto a buon termine la vita dei nostri concittadini Monsignori Carlo Guglielmo Longo e Giov. Girolamo Albani, ma per le continue occupazioni Mons. Furietti non potè pubblicarle.

9) La nomina a Cardinale.

Si credeva che il cappello cardinalizio gli sarebbe conferito da Benedetto XV, invece gli venne conferito dal successore Innocenzo XIII il 24 settembre 1759 tra le più liete acclamazioni, congratulazioni e doni di principi, d'illustri ambasciatori, prelati. Bergamo, ammiratrice dell'illustre figlio, l'onorò con festeggiamenti e illuminazioni, a testimonianza dell'universal gaudio della Città, del Capitolo della Cattedrale, dell'Accademia degli « Eccitati », che, radunatisi nella loro sala nel Convento di S. Agostino, decretarono che dai signori accademici fosse presentata una « *Raccolta di Prose e Poesie* » a lode di sì gran Porporato da pubblicare a spese dell'Accademia con la maggiore squisitezza e decoro, preceduta dalla iscrizione latina che riferiamo (3):

Josepho Alexandro Furietti
Bergomati
insigni prudentia et doctrina viro
pluribus Romanae Curiae
precibusque muneribus
sapientissime functo
Univ. Christ Rep. flagitante
in S. A. E. Cardinalium Collegium
Fuerit Adlectus
Excitatorum Academia
Socio praestantiss. ac Patrono
gratulatur
VIII Kal. Octobres
MDCCLX (4)

10) La morte e i funerali di S. Eminenza.

Troppo breve fu il tempo del suo cardinalato; quando circonfuso di gloria s'avviava ad altri onori, desideroso di rivedere, dopo molti anni di assenza la sua patria, fu sorpreso da debolezza, da oppressione di respiro e dovette sospendere il viaggio.

(3) G. Gallizioli Lucca, a spese di Francesco Locatelli, MDCCXC (pag. 177 e segg.).

(4) In tale occasione i nipoti regalarono il ritratto di S. Em. che fu poi appeso nella sala tra i ritratti dei letterati.

Dalle memoria raccolte da Giovan Battista Gallizioli apprendiamo che era veramente oggetto assai compassionevole vedere uno dei più dotti e accreditati cardinali, dotato di robustissima tessitura di corpo, di un raro sorprendente talento e di meravigliosa memoria, ridotto a scordarsi delle cose più usuali; languì per cinque anni in questo infelice stato di salute, quando sorpreso da violento umore podagroso, spirò il 14 gennaio 1764, a settantotto anni, mesi 11, giorni 21.

I funerali si celebrarono nella chiesa di S. Maria sopra Minerva dei padri domenicani il 17 gennaio; all'ufficio funebre assistette S. S. Clemente XIII con ventidue cardinali.

La salma, secondo la sua volontà, fu trasportata nella chiesa dei SS. Bartolomeo e Alessandro della Nazione bergamasca dai nobili nipoti, eredi della facoltà del defunto cardinale.

Sopra il monumento funebre, lavorato a mosaico, furono scolpiti i seguenti versi dettati dall'eruditissimo Mons. Francesco Carrara:

Ars cui tu calamo vitam, Furietti, dedisti
Spirantem vultum reddidit et illa tibi.

* * *

Con atto munifico lasciò la sua libreria alla città di Bergamo: « Per ragione di legato, e in ogni modo lasciamo la nostra libreria tale quale si troverà dopo la nostra morte alla illustrissima città di Bergamo, nostra carissima patria, con obbligo però che debba servire per comodo e uso pubblico della stessa città e cittadini, altrimenti se nel termine di cinque anni, dopo colà trasportata, non sarà resa pubblica, detta libreria debba ricadere a favore degli infrascritti eredi ».

Del lascito della libreria s'interessò molto l'ab. Serassi, che nel 1759 il Card. Furietti aveva nominato suo Segretario e aveva favorito affidandogli la direzione del Collegio Cerasoli.

La città con grato animo accettò il legato nella seduta consigliare del 14 maggio 1764 e adempì le condizioni aprendo al pubblico una sala del palazzo Comunale l'anno 1768 dove da anni funziona l'attuale Civica Biblioteca, e nella Direzione domina maestoso il ritratto dell'illustre fondatore, quale benemerito *Genius loci*.

LETTURA

DEL SOCIO

Prof. FIORENZO CLAUSER

SULL'EVOLUZIONE

DEL CONCETTO SCIENTIFICO DI CHIMICA

Chiunque desideri esporre un piano sul quale tracciare le vicissitudini di un determinato fenomeno naturale o storico, deve in primo luogo precisare e circoscrivere le accezioni dei termini fondamentali della sua tematica. Saranno infatti le premesse che orienteranno la condotta speculativa e le conclusioni, le quali ultime risulteranno come una conseguenza naturale dei termini del problema.

Desidero perciò precisare prima di tutto che cosa intendo qui per « evoluzione », per « concetto » e per « scientifico ».

Per evoluzione deve intendersi il processo di sviluppo di ciò che prima era, per così dire, inviluppato ossia la manifestazione e la realizzazione completa di quanto era occulto e latente. In questo senso si parla di evoluzione quando si vuol indicare per es. lo sviluppo di un seme. Perciò nella nota attuale, astraendo dal significato attribuitogli in biologia, il termine di evoluzione starà ad indicare uno sviluppo nel tempo in quanto processo e progresso, sviluppo reale e concreto, sia nel senso di un semplice passaggio attraverso fasi successive, sia come passaggio dal meno valido al più valido e che perciò determina un arricchimento di valori.

A sua volta la parola « concetto » non deve intendersi soltanto quale indicativa del mezzo con cui il soggetto conoscente esprime a se stesso l'oggetto conosciuto, ma vuole significare invece tutto quello che un oggetto determinato, in questo caso la chimica, contiene e comprende in sè, e che è molto più della semplice somma delle sue note distintive, perchè può includere anche dei caratteri negativi dell'idea comune dell'oggetto stesso. Trattando del concetto di chimica, nella mia esposizione non saranno dunque ignorate certe manifestazioni pseudo-scientifiche o deteriori di questa scienza, analogamente a quanto avviene quando si parla del concetto di morale, nel quale rientrano necessariamente anche i vizi, che pure sono esclusi dall'ambito dell'idea; oppure quando si parla del concetto di diritto, nel quale rientra anche il cosiddetto diritto ingiusto, che del primo è la negazione.

Infine sarà definito come « scientifico » quel metodo di indagine che si propone di ridurre l'enorme varietà dei dati sensibili ad un gruppo di relazioni semplici, le quali consentano di prevedere il corso dei fenomeni. La scienza risulta così più che una semplice visione, una previsione pragmatica dei fenomeni stessi conquistata dallo spirito umano nella sua eterna ansia di riuscire a dirigere gli eventi. La storia della scienza fu lenta e tortuosa, perchè tutte le scienze, anche le più oggettive, sono soggette ad una innegabile condizionalità storica; tanto è vero che certi problemi, formulati e talvolta risolti per caso o per superiore preveggenza del genio in determinate epoche, rimasero per molto tempo isolati nella scienza, perchè lo stadio storico da questa allora raggiunto non consentiva ancora di dar loro il giusto significato.

Per « evoluzione del concetto scientifico » è da intendersi dunque l'incessante divenire di un oggetto determinato, che è alla base del nostro modo di avvicinarci alla realtà attraverso l'interpretazione dei dati sensibili e la loro riduzione a rapporti semplici, condizionate l'una e l'altra dal dinamismo delle situazioni storiche.

Chiariti così i termini della nostra tematica, vediamone ora gli sviluppi.

Alle origini della chimica comparvero subito due problemi che ne confusero il concetto: quello della chimica come tecnica e quello della chimica come teoria.

Come tecnica possiamo dire che la chimica nacque con l'umanità dalle lotte dei primi uomini con l'ambiente ostile e già nella preistoria l'uomo realizzò le prime leghe metalliche. Nella storia invece fu il popolo egiziano a rappresentare il primo anello della lunga catena di questa scienza.

Il popolo d'Egitto, che abitava un paese il cui nome geroglifico suonava « quemi » (terra nera) da cui derivò la parola chimica, trattava già i metalli, componeva leghe, fabbricava il vetro e preparava prodotti farmaceutici, soprattutto antisettici. Dall'analisi degli antichissimi vetri e dalla decifrazione delle formule egizie, risulta che il vetro era fabbricato allora come al giorno d'oggi, fondendo assieme sabbia, calce e ceneri vegetali.

Nell'Egitto nacque l'idea di trasmutare i metalli: il piombo era considerato come il padre di essi, mentre l'alluminio era usato come sortilegio e più tardi come ignifugo. L'arte chimica era coltivata specialmente nei templi e la casta sacerdotale conservava un geloso segreto sulle ricette e sul modo di prepararle; a questo fatto si dovette l'attribuzione di origine e di proprietà magiche fatta a molti prodotti chimici dell'epoca.

Come teoria, la chimica apparve invece nella Grecia per merito dei suoi primi filosofi. Questi pensatori ebbero una grande influenza sullo sviluppo della teoria chimica, ma la loro posizione sociale e il pregiudizio che il lavoro manuale fosse degradante, li tenne lontani dalle conoscenze pratiche e concrete, perchè essi consideravano il « pensamento puro » come l'unico degno del filosofo.

I frammenti delle opere giunte fino a noi ci provano che i Greci erano convinti che la materia potesse subire trasformazioni e assumere forme diverse. Empedocle parla di associazione e di dissociazione di quattro elementi; Democrito sviluppa le idee del suo maestro Leucipo e getta le basi della teoria atomica; Platone aggiunge l'etere ai quattro elementi empedoclei e Aristotele afferma la possibilità di combinare le proprietà che costituiscono le forme irriducibili dei corpi: caldo secco (fuoco), caldo umido (aria), freddo umido (acqua) e freddo secco (terra). E' interessante notare ancora che la sostanza primordiale indeterminata di Anassimandro, l'« apeiron », è qualche cosa di simile all'antico concetto indù di « akasa » o etere e che le idee di Pitagora sul numero e la forma applicati alle sostanze hanno una certa analogia con le più moderne teorie sulla costituzione della materia.

Di ispirazione puramente ellenica fu la chimica romana. Vitruvio descrive il metodo di estrarre il mercurio dal cinabro e quello di amalgamare l'oro. Nel suo trattato « *De Architectura* » egli raccomanda i tubi di argilla al posto di quelli di piombo per il trasporto dell'acqua onde evitare il pericolo dell'avvelenamento saturnino, di cui descrive esattamente i sintomi. Anche Plinio ci tramanda dei particolari su alcune industrie chimiche dell'epoca con numerose informazioni riferentesi agli unguenti, alle medicine in genere ed ai veleni. Tutti e due questi Autori, quando trattano della teoria chimica, dimostrano di essere influenzati dalla dottrina dei quattro elementi di Empedocle, che costituì pure la base filosofica dell'alchimia alessandrina.

L'alchimia fu introdotta nel mondo latino attraverso le traduzioni dall'arabo; le più antiche di esse sono quelle di Roberto De Chester (1144) e di Gerardo da Cremona che tradusse l'importante opera di Razi sui sali e sugli alogeni. Gli scolastici, invece, ne trascurarono gli aspetti pratici, limitandosi generalmente a discutere più che a realizzare gli esperimenti raccomandati da Razi. In tal modo l'alchimia, che originariamente era una tecnica sperimentale, si trasformò in un complesso di semplici esorcismi mistici di cui troviamo le radici negli scritti di Zòsimo di Ponopolis (VI secolo):

questi fu il vero iniziatore dell'alchimia medioevale contaminata da formule magiche, che finirono per trasformarla in una scienza occulta e demoniaca.

I trattati medioevali, derivati dalle fonti arabe e attribuiti a « Gerber » (specialmente la « Summa perfectionis del 1300 », opera teorica e pratica scritta con grande meticolosità), non riflettevano neppure lontanamente il testo gerberiano, nel quale era riassunto il lavoro di molte generazioni di alchimisti. In questo testo sono esposti i risultati di una attività che seppe resistere agli allettamenti occultisti per tenersi strettamente nel campo chimico. Nel proemio all'opera la volontà dell'Autore di rendere questa scienza accessibile a quanti ne sono degni appare chiaramente espressa nelle seguenti frasi: « Il mio Maestro Jafer, la pace sia con Lui, si irritò quando gli mostrai questo libro e disse: Gerber tu rivelasti un segreto importante di Dio. A Lui io risposi: Io volli soltanto agire con larghezza, generosità e franchezza al servizio della verità, come appresi dalla tua scuola che deve essere fatto; ma, se tu me lo ordini, io brucerò il libro. Egli sorrise soddisfatto delle mie parole: « Non farlo, disse, perchè Dio Altissimo ti aiutò in questa impresa e ti spianò il cammino. Non ti opporrai pertanto alla Sua volontà rivelandolo... ».

Effettivamente, come si apprende dai recenti studi, l'alchimia araba è un complesso molto più sistematico e scientifico di quello dell'alchimia alessandrina. Di molte sostanze sono indicati chiaramente e per la prima volta nella storia, i metodi di preparazione. Soprattutto notevole è la conoscenza e la preparazione degli acidi nitrico e solforico mediante i quali furono introdotti nella prassi i reagenti necessari agli ulteriori progressi della chimica. L'alchimia islamica aveva le seguenti premesse fondamentali: ogni sostanza materiale consta degli stessi ingredienti, che sono i quattro elementi combinati nei modi più diversi; il più nobile e il più puro dei metalli è l'oro, seguito al secondo posto dall'argento; è possibile trasformare un metallo in un altro, alterando la combinazione degli elementi; la trasformazione di una « base » in « metallo nobile » può essere ottenuta mediante una certa sostanza preziosa che si usa chiamare quinto elemento o quinta essenza.

Per quanto fantastiche queste idee furono accettate da molti dei più eminenti chimici fino al secolo XVIII ed ebbero il grande merito di stimolare numerose esperienze. Purtroppo in Alessandria, dove più fiorirono gli studi dell'alchimia, le tendenze mistiche, in gran parte di origine platonica, diminuirono l'interesse per

il fattore sperimentale e appunto per opera di questo alessandrismo deteriore l'alchimia, già materia di investigazione sperimentale secondo i concetti di Gerber, si trasformò in pratica superstiziosa e talvolta in impostura. Questo avvenne, purtroppo, anche con la alchimia rinascimentale.

I grandi umanisti del secolo XV adottarono un complesso di strane idee attraverso le quali le scienze occulte ebbero diritto di ospitalità fra le vere scienze. Accanto all'astronomia si affermarono così la astrologia, coi suoi influssi degli astri sulla vita dell'uomo e l'interpretazione dei sogni, la negromanzia coi suoi scongiuri, la magia e le dottrine alchimistiche. Tutti questi elementi, provenienti dalla tradizione neoplatonica e alessandrina, si accordavano con una concezione magica della vita della natura come un sistema misterioso di forze che l'uomo cercava di dominare col sapere e con la volontà. Per questo noi vediamo Pico della Mirandola e Reuchlin dedicarsi con fervore allo studio della Cabala giudaica e della mistica dei numeri, mentre Agrippa de Nettesheim arrivava fino a contestare la possibilità di una scienza razionale, dedicandosi invece alle interpretazioni mistiche e alle arti magiche segrete dell'alchimia. Alcuni studiosi, fedeli alla tradizione scolastica, rifiutarono invece i prognostici astrologici, ma lo fecero non tanto per gli errori scientifici in essi contenuti, quanto perchè considerati contrari alla concezione cristiana della Provvidenza Divina. Secondo il loro pensiero, se l'universo è creazione di Dio e Dio è libero, l'influsso astrale è incompatibile con una libera volontà, e la astronomia rappresenterebbe un controsenso, in quanto i suoi responsi sarebbero conciliabili soltanto con la concezione aristotelica del primo motore impersonale e immobile, oppure con la teoria dell'azione fatale dei corpi celesti.

Nella polemica antiscolastica i motivi astrologici e mistici esercitarono una grande influenza sugli studi riferentesi ai fenomeni della vita o che con questa avevano apparenti analogie, cioè sulla chimica e sulla medicina. Di tali studi fu fervente fautore il Paracelso.

A poco o a nulla servì l'azione poderosa di Biringuccio, il quale vivendo fuori della cultura umanistica, osservava e sperimentava col sano criterio pratico di un autentico artigiano toscano. Riferendo i risultati ottenuti, senza aggiunta di interpretazioni o di ipotesi, egli affermava di avere esposto « ciò che vidi ed anche che operai e che feci operare ».

Preparare medicine contro malattie divenne lo scopo primo dei ricercatori dell'epoca secondo le parole di Paracelso. « La vera utilità della chimica non è quella di fare oro, ma di preparare medicamenti ». Appunto per questo la sua chimica, al servizio della farmacia, si riallacciava alla tradizione degli alchimisti scoprendo nella materia tre principi: « ogni corpo consta di tre cose: zolfo, mercurio e sale; ... tutti i corpi le contegono nella stessa forma. Se esse non si presentano immediatamente all'osservazione in modo uniforme, tuttavia si rilevano attraverso l'arte che le isola e le rende visibili. Ciò che brucia è lo zolfo... ciò che si dissolve mercurio. Niente si sublima all'infuori del mercurio. Quello che si riduce in cenere è il sale ».

Per Paracelso, dunque, l'alchimia rappresentava la ricerca delle forze invisibili della natura, la scienza universale della vita e del movimento; e siccome la vita era considerata come un processo chimico e le malattie come uno squilibrio fra l'uomo ed il suo ambiente, egli prescriveva sali inorganici in luogo delle erbe e degli estratti organici fino allora comunemente usati.

Il merito principale di Paracelso fu di aver sostenuto la vera funzione della chimica, che non era più quella di fare artificialmente dell'oro, bensì di preparare rimedi e sostanze utili. Con ciò egli rese la chimica indispensabile alla medicina e da allora essa venne insegnata nelle università e nelle scuole come parte essenziale dell'insegnamento medico. « *Felix culpa!* ». I suoi errori furono un importante coefficiente del successivo progresso dell'umano sapere.

Un secolo più tardi infatti la situazione scientifica è completamente capovolta. Il '700 è un secolo glorioso per la scienza; esso inizia con Newton e finisce col Volta. In possesso di quegli strumenti di calcolo che sono la geometria analitica e il calcolo infinitesimale, la matematica dà un grande impulso all'astronomia ed alla fisica, già sistematizzate dalla legislazione newtoniana. Nuovi progressi sono compiuti dall'astronomia, sia attraverso i calcoli che per mezzo dell'osservazione diretta; e così pure progredisce la fisica, particolarmente nell'ottica e nella termica. Tuttavia i risultati scientifici del secolo di maggior risonanza furono conseguiti dalla elettrologia e dalla chimica, finalmente elevate alla giusta dignità di scienze. Era apparso Lavoisier!

La diffusione del pensiero democriteo, atomistico e meccanico, portò nel secolo XVII ad un radicale rinnovamento delle idee sulla costituzione della materia e sulle sue trasformazioni, benchè questa

« rivoluzione » dovesse urtare contro la resistenza delle concezioni tradizionali che le impedirono di affermarsi subito e le imposero una battuta d'arresto di fronte ad un nuovo assalto dei motivi contrari.

Per ben comprendere gli ostacoli che il pensiero chimico doveva superare, basti riflettere che era necessario sgomberare il campo dal preconcetto antico che riteneva ogni singolo corpo come un « ens sui generis », cioè come un fascio di proprietà apparenti che sembravano costituirne tutta l'essenza. Questo preconcetto combattè Roberto Boyle nel suo libro « Chymista scepticus », nel quale egli coprì di ridicolo i quattro elementi dei filosofi e i tre elementi o qualità occulte degli alchimisti, insistendo affinchè il termine « elemento » fosse riservato alle sostanze irriducibili e si facesse una netta distinzione tra elementi e corpi composti. E' chiaro, dunque, che lo scetticismo di Boyle non fu una attitudine antirazionalista, con la quale venisse rinnegata la realtà sensibile, ma consistette in una critica delle apparenze fenomeniche valutate nelle loro realtà con sano criterio positivo e successivamente esaminate alla luce di una ipotesi direttiva; secondo i nuovi concetti così affermatisi i corpi constano di corpuscoli inscindibili o atomi, sono costituiti da una stessa materia fondamentale e si distinguono fra di loro soltanto per la rispettiva grandezza, aspetto e movimento.

Dopo Boyle la chimica si indirizzava verso lo studio degli elementi costitutivi della materia e perciò verso l'analisi dei corpi composti. La grande conquista di questa scienza, nel secolo XVIII, fu la scoperta della vera natura dell'aria e dell'acqua e la spiegazione del fenomeno della combustione.

In tal modo cadeva per sempre la dottrina tradizionale dei quattro elementi, ma al suo posto si affermava un'altra falsa dottrina della combustione, quella del « phlogiston», ipotesi già apparsa verso la fine del secolo precedente per opera di Becher e di Stahl.

La dottrina flogistica soddisfaceva al requisito richiesto ad ogni nuova teoria, cioè quello di spiegare i fatti come erano conosciuti allora, e, nonostante l'errore in essa incluso, ebbe il pregio di unificare i fenomeni della combustione e della calcinazione, che Boyle aveva distinto. E' questo il grande merito di Stahl e il compito storico della sua scuola, a conforto dell'idea di Bachelard, il quale affermava che un'ipotesi scientifica è pressochè una ipotesi inutile quando non susciti nessuna contraddizione.

La teoria flogistica fu utile soprattutto perchè indusse Lavoisier a contraddirla e portò il grande chimico francese alla decisiva scoperta che il processo di combustione, come quello della calcinazione, consiste in una combinazione nella quale ad un comburente, o a una parte di esso, si unisce una parte dell'aria e precisamente l'ossigeno.

Nella sua prima comunicazione all'Accademia reale delle Scienze nel 1765, Lavoisier rivelava l'impiego da lui fatto della bilancia e il suo metodo di analisi e di sintesi. Appunto in questa comunicazione egli affermava pure che quando si calcina il gesso, riducendolo a polvere, si sviluppa una quantità di acqua il cui peso è esattamente eguale a quello dell'acqua necessaria per rifare il gesso: niente di più e niente di meno. La chimica moderna nasce con questo esperimento.

Queste idee, che sovvertivano le concezioni correnti su tutto un ordine di fenomeni considerati misteriosi fin dall'antichità, diedero luogo ad una lunga polemica ed è curioso osservare come Lavoisier, per effettuare questa grande rivoluzione, non avesse da invocare principi nuovi o sconosciuti, ma semplicemente da riallacciarsi al vecchio assioma della conservazione della materia. Naturalmente questo avveniva in senso strumentale, cioè nel senso che nelle reazioni chimiche il peso del composto è dato dalla somma dei pesi dei componenti e che gli elementi non mutano attraverso le composizioni o le decomposizioni dei corpi composti. Nella luce di tale scoperta tutta la chimica si presentava sotto un nuovo aspetto.

Fra i vari contributi recati alla scienza dal Lavoisier, è fondamentale quello di aver fissato una volta per sempre il concetto di « elemento » chimico nel senso moderno della parola. Inoltre egli diede coerenza e chiarezza all'idea della conservazione della materia, affermando: « Nell'universo nulla si crea e nulla si perde, ma tutto si trasforma »; egli incorporava così nella chimica i principi meccanici di Galileo e di Newton. Infine per merito di Lavoisier l'ossigeno fu riconosciuto come l'elemento di combustione per eccellenza e vennero chiaramente spiegati i tre stadi della materia: il solido, il liquido e il gassoso. I gas perdevano così la loro supposta spiritualità per convertirsi in corpi come tutti gli altri.

Tutta l'opera di Lavoisier si basa sulla esplicita affermazione del principio secondo il quale, entro i limiti sperimentali, il peso dei corpi semplici non muta quando entrano a far parte di un corpo composto e i corpi composti presentano il peso sommato dei singoli corpi semplici che li costituiscono: « In ogni operazione o reazione

c'è la stessa quantità di materia all'inizio e alla fine... avvengono solo scambi o modificazioni ».

Con ciò la chimica moderna aveva raggiunto la sua maggiore età e da descrittiva ed empirica divenne quantitativa e produttiva, cercando, come le scienze più antiche dell'astronomia e della fisica, di diventare matematica; essa si trasformò dunque in una scienza esatta. Ammessa l'esistenza di sostanze elementari indistruttibili, Lavoisier controllava e interpretava le reazioni chimiche mediante attente pesate, mentre prima di lui non esisteva nessuna metodica sufficientemente vasta ed esatta per giustificare il titolo di scienza dato alla chimica.

La chimica del secolo XIX sarà caratterizzata soprattutto dalla scoperta delle relazioni quantitative fondamentali osservate nelle reazioni chimiche, dallo sviluppo in una teoria ben definita sugli atomi, sulle molecole e sulla valenza, dalla sintesi delle sostanze organiche, dalla scoperta dei rapporti e delle proprietà periodiche, dallo sviluppo dell'idea di struttura chimica e dell'elettrochimica e in fine dalla creazione della fisico-chimica. E' nella seconda metà di questo secolo che si sviluppa lo studio delle proporzioni e delle condizioni di equilibrio delle reazioni chimiche, che condusse gradualmente a formulare la legge di azione delle masse e alla scoperta di molte e importanti relazioni termo-dinamiche. In questo modo la chimica, come la fisica, poteva utilizzare il calcolo, in virtù del quale divenne una scienza quantitativa nella piena accezione del termine.

Questo nuovo aspetto della chimica, ispirato ora alla teoria molecolare, trovò la sua migliore illustrazione in Avogadro, che sintetizzò la teoria atomica e le scoperte di Gay-Lussac sulla combinazione dei gas e sulle loro relazioni numeriche. In base alle sue osservazioni, Avogadro stabilì che i gruppi atomici, come li aveva concepiti Dalton, non erano indivisibili, o meglio, nel caso più semplice, constavano di due parti separabili durante una reazione chimica. Ai gruppi divisibili egli diede il nome di « molecole » e affermò che queste molecole, e non gli atomi, si distribuivano in modo uniforme nello spazio, qualunque fosse il gas che lo riempiva.

L'ipotesi di Avogadro non fu accettata immediatamente, perchè era scarso il numero di casi ai quali poteva essere applicata e perchè alcuni di questi casi davano risultati anomali, spiegati solo più tardi da un altro chimico italiano, il Cannizzaro. Riprendendo la teoria atomica, il Cannizzaro sviluppò le sue formule nella luce dell'ipotesi di Avogadro e con l'aiuto di Kekulè e di Wurtz vide

trionfare la sua concezione al congresso dei chimici del 1860. La sua teoria atomica permise di inquadrare in un simbolismo semplice ed espressivo i grandi progressi raggiunti dalla chimica, tanto più che l'introduzione delle cosiddette formule di « struttura » permise di comprendere le relazioni complesse degli elementi nei composti organici.

Seguendo il cammino tracciato da Lavoisier, la chimica era arrivata alle concezioni atomiche scoprendo che i corpi si compongono di un grande numero di particelle straordinariamente piccole o atomi tenuti uniti da una forza di attrazione di diversa intensità. Seguendo la dottrina di Dalton, che creò la sua ipotesi atomica per via deduttiva, la chimica ammise che le analisi e le sintesi chimiche non vanno al di là della separazione di queste particelle, che si staccano l'una dall'altra o dal loro agglomerato. Dalton era categorico: « Nessuna creazione nuova o distruzione di materia avviene entro i domini della chimica ». La teoria daltoniana si adattava mirabilmente all'interpretzione di tutti i fenomeni; accolta fra l'approvazione generale, essa costituì la base della filosofia chimica del secolo XIX. A Dalton si appoggiarono Gay-Lussac, Berzelius, Avogadro e Cannizzaro; nella sua teoria Mendeleif trovò una base sicura sulla quale costruire il sistema periodico degli elementi che permise di stabilire l'esistenza di corpi ancora prima che essi fossero scoperti.

Come nell'astronomia le previsioni di Adams e Leverrier furono confermate dalla scoperta del pianeta Nettuno, così nella chimica la connessione riconosciuta fra i pesi atomici degli elementi e le loro proprietà, e la necessità di una loro serie periodica dimostrata dal Mendeleif portò alla scoperta del gallio, del germanio, ecc. Inoltre la legge periodica permise al grande chimico russo di porre in dubbio la esattezza di certi pesi atomici prima accettati e di consentirne una più esatta determinazione, tanto che, sia pure in forma più elaborata e con certe modificazioni, i dati da lui raggiunti costituiscono ancora la base dell'esposizione moderna e sistematica della chimica.

Oggi, alla metà del secolo XX, la chimica si è espansa in modo tale da attaccare perfino, se così si può dire, la dimensione filosofica dell'uomo. L'essere umano si trova circondato da un ambiente innaturale, svincolato dalla natura effettiva. Le tecniche moderne hanno creato una « quasi-natura » tutto attorno all'uomo e questi la accetta come un qualche cosa di ovvio, dimenticando che i prodotti artificiali così ottenuti sono i risultati di difficili e problematiche elaborazioni. Furono create nuove materie e questo finì

con l'alterare la conoscenza immediata che l'uomo aveva di ciò che è « sostanza » di un determinato oggetto. Ciò che era dotato di proprietà ben determinate, di un suo essere fisso e costante, di una consistenza invariabile e peculiare, e serviva a certi determinati scopi (per es. il legno che galleggia sull'acqua e brucia al fuoco), mediante certi trattamenti chimici rifiuta ora la sua « sostanza ». Infatti le sostanze prodotte dalla chimica moderna sono esattamente il contrario di quello che i greci intendevano con questo termine: invece di possedere proprietà fisse ed inerenti ad esse, che ne permettano una sicura e stabile applicazione, queste sostanze sono « inventate » per soddisfare altre necessità che l'uomo avverte ed ecco che allora esse appaiono relativizzate, riferite ad una funzione umana, che conferisce loro una nuova « substantività »; per es. il legno trattato chimicamente cessa di essere combustibile e perde così la sua « sostanza », che era appunto quella di bruciare al fuoco. Siamo dunque in piena era di trasformazione della materia, sedotti in fondo dalle stesse ansie che avevano tormentato gli alchimisti.

Fatta questa succinta esposizione dell'evoluzione della chimica, mi resta soltanto ancora da accennare alla sua missione e a dedurre i momenti del suo concetto.

Missione della chimica, come del resto di ogni scienza, è quello di descrivere i fenomeni impersonali dell'esperienza in termini comprovabili nel modo più semplice e più completo possibile. Entro il suo universo discorsivo la scienza deve sempre tenersi ai termini sperimentali o ai suoi derivati che siano comprovati. Perciò la scienza si trova altrettanto lontana dal « senso comune » quanto dalla poesia. Essa studia i fenomeni che non hanno nessun rapporto con la volontà dell'uomo, ma che possono essere espressi e comprovati; è dunque formulazione descrittiva prima che spiegazione interpretativa. I fenomeni che la scienza indaga sono cause secondarie, non cause ultime; cause efficienti, non cause finali. Le sue cause e i suoi effetti sono semplici tappe, più o meno vicine o distanti, dello stesso processo continuo. La scienza cerca costantemente di ridurre detti fenomeni ad un denominatore comune e di limitare il numero delle categorie e dei concetti necessari; ma la sua missione non è compiuta con la semplice formulazione descrittiva; è suo compito anche quello di indagare « come » gli oggetti studiati arrivarono ad essere tali e questo è pure l'altissimo compito della chimica.

I momenti che segnarono l'evoluzione del concetto scientifico di chimica confermano la divisione del pensiero scientifico presen-

tata da Bachelard, il quale distingueva tre grandi tappe: lo « stadio pre-scientifico », che comprende l'antichità classica, il rinascimento, i secoli XVI e VII e una parte del XVIII; lo « stadio scientifico », incominciato sulla fine del secolo XVIII, che comprende tutto il secolo XIX e l'inizio del secolo XX; e il « nuovo spirito scientifico », iniziato esattamente nel 1905, quando la teoria della relatività di Einstein modificò i concetti primordiali che si credevano fissati per sempre.

Di fatto la chimica ebbe tre momenti che ne definirono successivamente il concetto: fu « pre-scientifica » dall'alchimia al periodo flogistico; fu « scientifica » da Lavoisier alla teoria atomica di Dalton; si rivestì infine di un « nuovo spirito scientifico » quando mirò alla modificazione della sostanza delle cose alterando le cognizioni che l'uomo aveva di esse. Sono tre momenti o stadi che corrispondono ai tre stadi di Bachelard: 1°) lo « stadio concreto », nel quale lo spirito è soddisfatto delle prime immagini del fenomeno e si appoggia ad una letteratura filosofica che glorifica la natura ed esalta nello stesso tempo l'unità del mondo e la diversità delle cose; 2°) lo « stadio concreto - astratto », nel quale lo spirito aggiunge all'esperienza fisica schemi geometrici e si appoggia su una filosofia della semplicità, mentre, paradossalmente, lo spirito umano si mostra tanto più sicuro della sua astrazione quanto più chiaramente questa astrazione è rappresentata da una intuizione sensibile; 3°) lo « stadio astratto », nel quale lo spirito si avvia a raggiungere informazioni volutamente staccate dall'esperienza immediata e perfino in aperta polemica con la realtà considerata sempre impura e informe.

Sarà questo da considerarsi come lo stadio finale della chimica? No, di certo!

Nella continua evoluzione del pensiero umano e delle opere da esso prodotte, l'ansia della ricerca sospingerà gli studiosi verso nuove mete, che saranno però sempre mete mediate, perchè vana è l'illusione di raggiungere empiricamente la causa prima in questo settore come in tutti gli altri.

Accontentiamoci, dunque, dei risultati imperfetti e parziali che l'uomo può ottenere attraverso ricerche con le quali egli deve proporsi un avvicinamento umile ed onesto alla luce della verità, senza pretendere, con stolta temerarietà, di impadronirsene e di asservirla.

La leggenda di Prometeo e di Icaro e la sorte di Lucifero siano di perenne monito a tutti coloro che non sanno rassegnarsi ai limiti posti alla nostra natura in passato, ora e sempre, « finchè il sole risplenderà su le sciagure umane ».

COMUNICAZIONE

DEL SOCIO

Rag. TANCREDI TORRI

LO SCOMPARSO TEATRO DI S. CASSIANO IN BERGAMO ALTA

Il metodico ma continuo lavoro di trasformazione dei più antichi quartieri di abitazione nella parte vecchia della Città di Bergamo, e che è in atto si può dire, ormai da mezzo secolo, se da un lato ha notevolmente contribuito alle opere di risanamento edilizio, ha però d'altro canto anche comportato talvolta la demolizione di taluni edifici, che pur non avendo peculiari caratteri monumentali, erano peraltro la testimonianza tangibile di un particolare periodo storico.

Sono questi i sacrifici che sovente impone e comporta il progresso urbanistico, e che sono certamente necessari ai fini di un più evoluto assetto sociale.

Tale è il caso del Teatro di « S. Cassiano », già ubicato sul versante meridionale di quell'altura, che nel secolo XII si chiamava « il Gromo dei Rivola » perchè vi avevano le loro abitazioni i Belfanti dei Rivola, oggi identificabili nel percorso della metà superiore della vita intitolata a Gaetano Donizetti.

E' qui tutto un gruppo di edifici addossati fra di loro in breve spazio e carichi di secoli e di storia, ma fra questi interessa in modo particolare qualche ricordo dell'ormai scomparso Teatro di San Cassiano.

Come è noto, questo edificio derivò il suo nome appunto dall'antichissima chiesa omonima soppressa sotto il Governo Italico, assieme ad altre parrocchiali, nel giugno 1806, e poi definitivamente chiusa al culto nel 1811.

Uno studio particolare sull'argomento, aveva condotto a suo tempo il Rev. Don Raimondo Panna, inteso ad illustrare le origini di tale chiesa. Il manoscritto non è stato ancora dato alle stampe, e fa parte di un ampio lavoro dedicato alla storia della Diocesi di Bergamo e degli edifici dedicati al culto.

Un breve saggio apparve su « L'Eco di Bergamo » del 23 luglio 1942 col titolo « Una vetusta costruzione che scompare: la Chiesa di S. Cassiano », in realtà si trattava della demolizione del teatro, che consentì di porre in luce, per breve momento, anche le strutture della chiesa preesistente.

L'ambiente derivato dalla sconsacrazione della chiesa venne per qualche tempo adibito a magazzeno comunale. Ben presto però si pensò di utilizzare tale vano quale sala di ritrovo e di concerti e già nel 1813 si ha notizia di trattenimenti che vi erano tenuti dalla « Società dei Filarmocori », erettasi in Bergamo nel precedente anno, disciplinata da un proprio Statuto, nel quale era previsto tutto un programma di attività festaiola, a base di canti, balli e suoni.

Pare strano che ciò si sia permesso in luogo già sacro, ove sotto l'impiantito riposavano ancora le antiche ossa dei fedeli ivi sepolti, ed infatti la cosa diede luogo a discussioni e risentimenti che il tempo ha ormai fatto dimenticare.

Mentre pare che in effetto i cittadini avessero una grande voglia di divertirsi, tuttavia riflettendo alla diffidente ed assidua vigilanza esercitata dalla polizia austriaca sull'attività della « Filarmocora », vien fatto di sospettare che dietro all'apparato festaiolo, trovassero sfogo molti dei malumori e delle delusioni patite per il rapido tramonto degli ideali repubblicani ed il ritorno della dominazione austriaca.

A questo proposito basti ricordare il proclama del Bellegarde, del 12 giugno 1814, che ribadiva le catene delle provincie lombarde « ...definitivamente assoggettate al felice e paterno reggimento di S. M. l'augustissimo imperatore Francesco I », mentre con altro provvedimento del 26 agosto 1814, i lombardi venivano poi privati di ogni diritto politico, ed obbligati alla delazione, ed ammaestrati a quella disciplina della verga, che dai patrioti venne definita la « grammatica tedesca ».

Nello stesso anno vennero disciolti tutti gli organismi militari ed ai soldati italiani venne imposta la divisa austriaca, e la popolazione lombarda che costituiva un ottavo di tutta la popolazione dell'impero fu costretta a pagare un terzo delle sue gravezze.

Tale era quindi il clima politico e sociale nel quale era venuta a costituirsi la « Società dei Filarmocori » ponendo la sua sede appunto nel Teatro di S. Cassiano.

Le labilità delle ragioni propriamente artistiche, ed il prevalere dei sentimenti politici furono certamente causa prima della vita breve dell'istituzione, che ben presto venne ad estinguersi fra la generale indifferenza, per lasciare posto invece a più degne forme di Associazioni a carattere veramente artistico e con finalità prevalentemente culturali.

Vere e proprie opere di trasformazione ad uso sala da concerti e spettacoli s'ebbero più tardi, allorchè la nascente « Unione Filarmonica », fondata dal Mayr, pensò di sistemarvi la propria sede con criteri di stabilità e di decoro.

I progetti furono diversi, varie e disparate essendo le opinioni per creare un ambiente capace e quanto più possibile rispondente alle necessità acustiche di una sala per concerti.

Gli studi ed i rilievi giacenti fra gli atti d'archivio dell'Istituto « G. Donizetti », recano rispettivamente, l'uno la firma « Capitanio », forse l'ingegnere municipale di quell'epoca, e l'altro la firma « Deleidi », entrambi incaricati di provvedere a tutte le incombenze di ordine tecnico, e portano la data del 1828.

Certo anche prima di allora nella sala si erano dati spettacoli teatrali, come vedremo più avanti, ma evidentemente facendo uso di una attrezzatura provvisoria.

Le opere ebbero subito esecuzione e poichè il 10 giugno dello stesso anno erano stati appaltati i lavori al falegname Giuseppe Licini, questi venne pressato ad usare ogni possibile sollecitudine.

Però alle sue premure non corrispondevano quelle del Comune, ed il 14 di agosto, il Licini così scriveva: « ...quale appaltatore delle riparazioni ed operazioni necessarie alla costruzione del locale Filarmonico nella soppressa chiesa di S. Cassiano in quest'Alta Città, ho già da alcune settimane intrapresi i relativi lavori contemplati nella scrittura e capitoli 10 giugno ultimo scorso (1828) ».

La sala non era certamente molto grande occupando essa solo una parte dell'antico edificio, ed una piccola loggia o galleria cercava in qualche modo di rimediare alla modesta capienza dei posti riservati agli spettatori.

A lavori ultimati, la decorazione venne eseguita da Vincenzo Bonomini (1756-1839) come già per il « Sociale » e per il « Riccardi », ed è spiacevole che tutta la sua opera sia qui andata persa. Almeno qualche frammento avrebbe potuto contribuire ad una maggiore documentazione relativamente a questo nostro stranissimo artista.

Per la natura degli spettacoli che si davano in questa sala, e per gli artisti che vi agivano, ed erano quasi sempre concittadini, tutto conferiva al ritrovo un carattere familiare simpaticissimo, durato a lungo.

Molti ancora certamente ricordano come alla galleria angusta si accedesse anche dall'esterno dell'edificio, con una scala a mano che veniva posata, solo durante lo spettacolo, sulla stessa via Donizetti ed appoggiata ad un piccolo balconcino.

Questo era il teatro nel quale a lavori ultimati prese una stabile dimora quella « Unione Filarmonica », già da tempo in vita, ma dal maestro Simone Mayr ricostituita su nuove basi e che a lui poi venne a suo tempo intitolata.

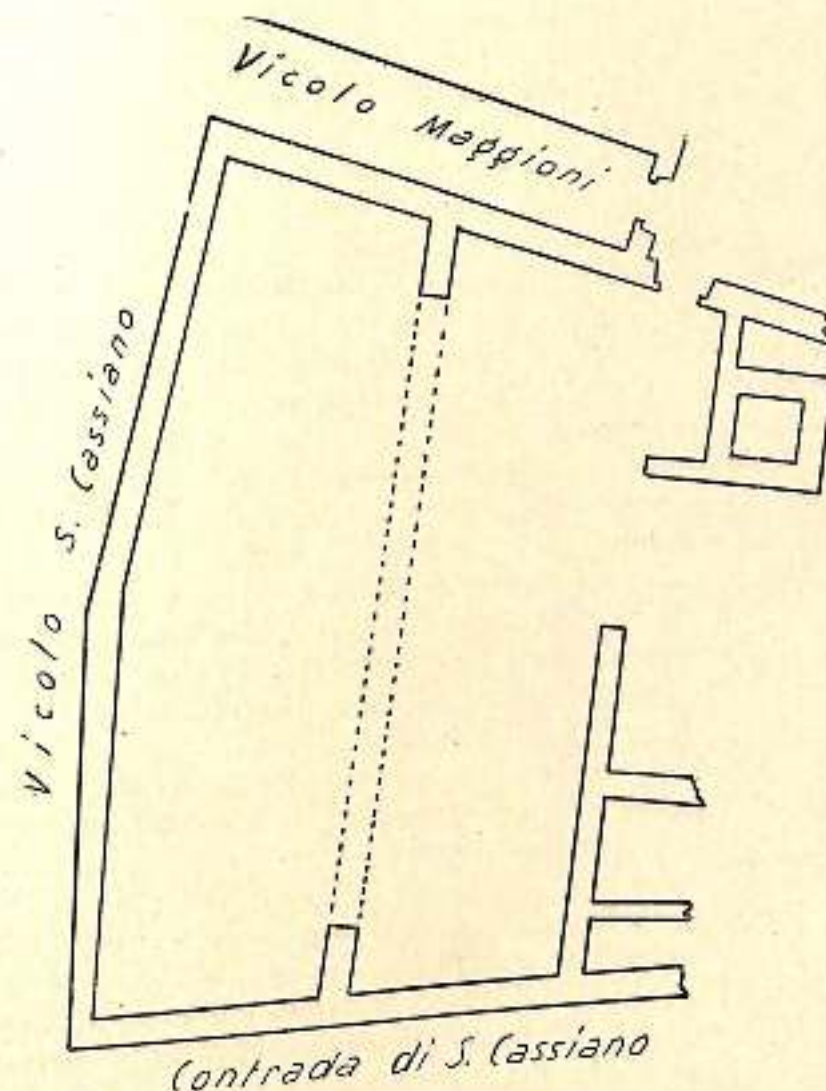
Giuliano Donati Petteni, nel suo volume « L'Arte della Musica in Bergamo » (pag. 43) parlando dei vari istituti similari, accennò anche alla « ...Unione Filarmonica, nel 1822, che aveva uno scopo ideale di cultura e di perfezionamento nell'arte della musica, qualche cosa come l'odierna Società del Quartetto. Dava le sue accademie al Teatro di S. Cassiano, ora Simone Mayr ».

Questo concetto è più chiaramente espresso nella pubblicazione che gli innumerevoli amici ed ammiratori pubblicarono: « Per il settantesimo ottavo natalizio del celebre M.o Gio. Simone Mayr » (p. 17) là ove è detto: « ...nell'anno 1822 il Mayr, messosi alla testa d'una numerosa e stimabile comitiva di professori e dilettanti e d'altre persone ai musicali trattenimenti inclinate, ed associativi gli allievi delle lezioni caritatevoli, mise ad effetto con approvazione del Governo la fondazione dell'« Unione Filarmonica » all'intendimento di promuovere la cultura ed il perfezionamento dell'arte musicale, congiuntamente al diletto. L'esito, il più avventurato, corrispose anche alla impresa di questa Unione ».

Infatti altre importanti istituzioni similari si misero in corrispondenza con questa, e maestri, e professori italiani e stranieri ambirono esservi iscritti, recando anche il contributo delle proprie composizioni.

Lo stesso Mayr in una specie di diario autografo custodito presso l'Archivio dell'Istituto Musicale, ora intitolato al nostro Donizetti, precisa che « l'Unione Filarmonica di questa alta città fu istituita dal coesponente M.o Gio. Simone Mayr con l'aggregazione di non pochi individui di questa città ed approvata dall'I. R. Governo con decreto 23 agosto 1823, n. 24839-4154 come da Dispaccio 1° settembre di detto anno di questa I. R. Delegazione Provinciale, numero 6845, venne comunicato ».

Poichè frattanto era venuta a formarsi la sede desiderata, la Unione Filarmonica chiese alla Amm. Comunale la cessione in uso del teatro di S. Cassiano e ne ebbe favorevole riscontro il 21 maggio 1828 con documento nel quale mentre la Congregazione Municipale confermava la sua adesione, stabiliva anche le condizioni precisandone il canone annuo di L. 150 austriache con un contratto triennale rinnovabile fino ad un massimo di nove anni.

Le parti contraenti però, memori delle lagnanze sollevatesi ai tempi dell'« Accademia dei Filarmocori » stilarono un articolo che diceva testualmente:

Rilievi dell'Ing. Bettoncelli
e dell'Arch. Angelo Cattò - 1853

« Art. 3. - Dichiararsi che sebbene la Chiesa in discorso sia da molto tempo profanata per cui anzi non possa ora che impropriamente portare tale denominazione, tuttavia per rispettare i riguardi dovuti alla S. Religione resta per patto assoluto proibito di tenervi festa da ballo ».

Il documento reca le firme del Podestà P. Moroni e del Conte A. Secco Suardo per la Congregazione Municipale, e di Alessandro Medolago e Giordano Alborghetti per l'Unione Filarmonica.

Mentre negli archivi pubblici, e taluni privati, ancora sono reperibili alcuni esemplari delle norme associative ripetutamente stampate, più difficile è il rinvenire copie dei programmi delle esecuzioni musicali offerte dalla Unione ai propri aderenti, e specialmente nei primi anni, con larghezza di mezzi. Nè si deve pensare che la sua attività sia stata sempre liscia e scevra da polemiche e anche da concorrenza vera e propria.

Infatti il giornale cittadino n. 29 del 1827 annunzia l'istituzione di un'altra Accademia Filarmonica con sede in borgo S. Leonardo sorta « mercè le cure del bravo giovane poeta sig. Pietro Ruggeri » con riunioni che inizialmente si tenevano una volta la settimana nel teatrino della « Fenice ».

E ciò mentre naturalmente riduceva il campo di azione di ciascuna di esse associazioni, doveva inevitabilmente portare anche a dissidio fra di loro.

Infatti è ancora il Maestro Mayr che si trova costretto a stendere un ricorso contro detta Società per aver essa tenuto esecuzioni musicali senza aver prima preso accordi con l'Unione Filarmonica a norma di quell'articolo primo del suo Statuto, in cui è detto: « Lo scopo di questa Accademia non è che la cultura dell'arte musicale. Dovrà quindi rispettare qual madre la grande Unione Filarmonica di quest'Alta Città istituita dal celebre Maestro Gio. Simone Mayr ed essere ad essa subordinata adottandone i suoi regolamenti e le sue disposizioni ».

Nella vecchia Bergamo alta vi erano poi altri enti di ricreazione quali la Società dei Filodrammatici che agiva nell'antico teatrino di Cittadella, l'altra dei dilettanti di Rosate, e più tardi anche una sala da concerti in via Salvecchio. Proprio nel teatro di S. Cassiano, il concittadino Enrico Scuri (nato a Bergamo il 26 aprile 1806), mostrò il suo spirito geniale, tanto che le sue tendenze e le sue aspirazioni sembravano divise tra l'arte drammatica alla quale amava dedicarsi, in cui fece le sue prime prove con il brillante Amilcare Belotti, detto il Belottino, e l'arte pittorica nella quale poi definitivamente si affermò e per la quale veramente il suo nome viene oggi ricordato.

Concerti, drammi e commedie musicali

A tale punto della nostra narrazione, il sovrapporsi delle diverse attività che si svolgono nel teatro di S. Cassiano ci obbliga a

seguire un filo conduttore più che altro cronologico, traendo materia da scarsi documenti difficilmente reperibili, poichè nulla vi ha di più effimero di un programma teatrale.

Pure quel poco potuto trovare in archivi pubblici e presso privati serve ancora a dare un'idea chiara dei gusti di quel tempo.

Mentre ancora la sala non era sufficientemente sistemata per esecuzioni teatrali, con mezzi di fortuna, vi agiva una compagnia di dilettanti che nell'inverno 1827 vi eseguiva « Leopoldo alle ferriere di Grosseto », con intermezzo di sinfonie eseguite dalla banda militare, ed il cronista osserva con compiacimento la sfarzosa illuminazione a cera, sola cosa notevole della serata.

Nello stesso anno la Filarmonica promoveva diverse esecuzioni musicali mentre Gaetano Donizetti donava un suo oratorio appositamente musicato: « L'Assunzione di M. Vergine, ossia gli Apostoli al sepolcro della medesima ».

Infatti è noto come durante la sua prima dimora in Roma, Donizetti avesse scritto nel 1822 questa cantata i cui personaggi erano: S. Pietro (basso), S. Tommaso (1° tenore), S. Giovanni (2° tenore), oltre al coro degli Apostoli ed a quello degli Angeli.

La partitura autografa dell'oratorio è attualmente conservata presso il Museo Donizettiano di Bergamo fra gli altri preziosi cimeli.

Le parole erano di G. Busi e l'oratorio venne eseguito con grande successo la sera del 4 giugno alla presenza di uno scelto uditorio di intenditori e di ammiratori.

Nel 1830 una prima accademia è del 12 di gennaio e vi partecipano il prof. Rovelli, violino, e la cantante Giovannina Morlotti.

« Il 23 settembre 1831 (Notizie Patrie 1932) si tenne Accademia nel solito locale di S. Cassiano in Città Alta.

Vi ebbero parte le signore Cecconi e Roser, e li signori professori Balfé Cambiaggio, Paggi, e il dilettante sig. dott. Giacomo Antonio David... ».

Anche la stagione successiva trova in continuo sviluppo ascensionale e la Filodrammatica e la Filarmonica.

Mentre la prima si afferma con diverse commedie, fra cui « Sardi liberata » ed « I due Sergenti », che ebbero successo notevole, la seconda tenne il 27 marzo un brillante concerto con la partecipazione del nostro Rubini, della sig.ra Carnelli e di Giovanni Giordani.

Una sinfonia di Giovanni Alari venne eseguita nel 1832 mentre i dilettanti eseguiscono il « Saulle » e l'« Aristodemo », con grande sfoggio di scene e di costumi.

Fino al 1840 le stagioni si susseguono regolarmente, con soddisfazione dei soci delle due istituzioni e nel 1841 ricorrendo il 78° natalizio del M.o Mayr, il 14 giugno venne tenuta un'importante accademia nella quale gli esecutori furono tutti suoi allievi.

L'Unione Filarmonica ben doveva al Maestro Mayr tale attestazione di affetto e di gratitudine per esserne stato il fondatore nel 1822, ma ancora e più per essersi sempre poi prodigato affinchè l'istituzione sempre meglio corrispondesse alle volute finalità culturali ed educative.

In tale felice ricorrenza il Vice-Presidente dell'Ateneo cittadino, Adolfo Gustavo Maironi da Ponte, per incarico appunto della Filarmonica stese un erudito saggio biografico elogiativo della vita di S. Mayr e della vasta sua produzione artistica, con annesso il catalogo delle pubblicazioni, ed una serie di componimenti poetici editi per la solenne circostanza.

Venne anche coniata una medaglia su disegno del Cossa, recante sul verso il seguente testo: « Al suo istitutore / l'Unione Filarmonica / di Bergamo / MDCCCXLI / XIV giugno ».

Numeroso e scelto il pubblico presente che volle onorare il benemerito vegliardo ed, a concerto ultimato, lo accompagnò fino alla sua abitazione col seguito canoro della banda militare.

Nel 1843 si ebbero alcune importanti serate con il concorso dei sigg. Giani e Soldini che si prodigarono anche per una serata a totale beneficio degli Asili Infantili della Città, dando con ciò forse origine a quel tradizionale 14 marzo di cui faremo cenno più avanti.

Riportiamo ora quel che dicono le cronache tramandateci dalle « Notizie Patrie » per l'anno 1846.

« La nostra Unione Filarmonica di S. Cassiano ha dato varie brillanti accademie, una il 6 febbraio colle signore Griffini e Truffi e i signori Ricci e Casanova, l'altra il 21 detto con la signora Matthey ed i signori Ciaffei e Pignoli. Due altre accademie si fecero in aprile, agli 11, colle signore Mignani e Giordani. L'altra ai 30 con la signora Valtorta e il di lei fratello, e coi signori Avignone e Martinelli ».

Negli anni successivi i trattenimenti musicali che l'Unione Filarmonica doveva offrire ai suoi soci secondo le norme statutarie, si diradano lentamente e spesso si riducono ad una sola accademia annuale. Per contrario fiorisce invece l'attività dei filodrammatici sempre sostenuti dal maggiore interesse e favore del pubblico.

Una compagnia agisce già da anni in Cittadella e l'altra, che ha sede al S. Cassiano, va lentamente sovrapponendo la sua attività

a quella declinante della Filarmonica che ora ha assunto il nome del suo fondatore e si chiama « Simone Mayr » e di cui raramente sarà possibile fare qualche cenno interessante.

Per quei pochi lettori che si dedicano a studi di tal genere, credo possa interessare una rapida e sommaria scorsa fra i programmi dei lavori in prosa dati al nostro teatro fra il 1854 ed il 1888.

Questi ci rivelano i gusti dominanti a quel tempo fra i nostri nonni, e la lettura di certi titoli altisonanti o prolissi ci riporta ad un mondo eminentemente pacifico, od almeno tale nelle sue apparenze.

Unione Filodrammatica
in San Cassiano.
BIGLIETTO D'INGRESSO
Si rappresenta L'APPICCATO.

In una serata del 1854 si eseguiva « Pasquale Cataldi da Gallipoli » contemporaneamente ad una accademia di poesia estemporanea, dove gli argomenti venivano proposti per iscritto all'ingresso e lo spettacolo aveva inizio alle 19,30!

Il 5 febbraio dell'anno successivo furoreggia un drammone in tre atti: « Elisabetta Sirani, pittrice bolognese ».

Il successivo mese di giugno reca un trattenimento strumentale filodrammatico di cui vale la pena di riportare, il testo dell'invito per la sua ingenuità: « Il violinista Pompeo Bignani di 14 anni, memore dell'accoglienza ottenuta altra volta da questa cortese cittadinanza ed incoraggiato dai brillanti successi ottenuti nei vari concerti dati in altre città della Lombardia e della Venezia, si fa un pregio d'invitare questo colto Pubblico ed inclita Guarnigione al suddetto

divertimento, onde possano giudicare dei progressi da esso fatto sul difficile suo istromento ».

Facevano seguito: « Un fallo », di Scribe, e diverse esecuzioni per orchestra.

Fra il 1857 e 1858 sono particolarmente segnalati questi lavori: « La pianella perduta », commedia in prosa e musica, ed « Il Principe ereditario di Scozia », dramma composto da Vincenzo Sisco. Sul biglietto d'invito è detto poi che « l'incoraggiare chi s'affatica nella difficile arte drammatica è opera d'animo gentile e generoso », pare che anche a quei tempi artisti ed autori passassero i loro guai!

Finalmente nel 1858 si sente ancora parlare della Filarmonica, la quale si fece viva con un solo concerto ormai indispensabile per chetare in qualche modo le proteste di chi dichiarava già troppe volte manomessi e trascurati gli impegni sociali. L'estensore delle « Notizie Patrie » pur riconoscendo che il programma allestito era meritevole di plauso, nota però giustamente che contro le 36 lire di quota annuale corrisposta, ci si doveva attendere ben altro, e torna a ribattere il chiodo della inerzia e delle difficoltà di vita della Filarmonica che « fallisce all'indirizzo datole primieramente con gran senno, ed amore per la patria sua adottiva, e per l'arte da lui prediletta e sì gloriosamente professata dal chiarissimo suo fondatore, il Maestro Simone Mayr ».

Non si può infatti disconoscere che secondo le sue intenzioni l'Unione doveva specialmente essere « una palestra di esercizio, una scuola di perfezionamento, una scena di manifestazione per gli artisti musicali della nostra città, per gli allievi del nostro Liceo Musicale ».

Osservava giustamente il cronista come ormai tutta l'attività della istituzione si riducesse ad una sola accademia data sì e no con l'intervallo di un anno e spesso anche più, e con esecutori tutti forestieri.

Proponevasi quindi la fusione della Filodrammatica e della Filarmonica in un'unica società riunendo quelle energie finanziarie che avrebbero potuto forse così almeno tener decorosamente in vita un solo ente.

Nel 1859 si perpetua la situazione lamentata e si attende lo scadere del triennio sociale in corso per vedere di restaurare questi organismi ormai in declino.

Anche altre piccole compagnie che vivevano di una vita assai stentata, cessano i loro spettacoli, mentre i dilettanti di S. Cassiano tentano nei giorni di riposo del Teatro Sociale di dare qui alcune loro rappresentazioni.

Una serata benefica e patriottica ebbe luogo l'11 giugno 1860 a totale beneficio della causa siciliana e « pei prodi che sono corsi a soccorrerla »; vi si eseguì un lavoro di Paolo Giacometti: « Per mio padre cieco », che ebbe successo, e la Fanfara Nazionale del 1° Battaglione vi concorse con il suo concerto.

Fra il 1862-1867 al S. Cassiano si ebbero trattenimenti fra i quali memorabili i seguenti: « Adriana di Lecouvreur », di Eugenio Scribe, con protagonista Rosina Belotti; « Linda di Chamounix », ossia « La perla di Savoia », con Mariella Subotich prima attrice; ed « Una peccatrice », drammone in cinque atti tradotto dal Cieconi.

SERATE BENEFICHE

Fu di questi anni che in occasione di rinnovazione di contratto di locazione fra la Filarmonica ed il Comune, questo si disse propenso alla concessione a titolo gratuito della sala detta di S. Cassiano, alla espressa condizione che però una volta all'anno i dilettanti della Filodrammatica si impegnassero a dare uno spettacolo appropriato in altro grande teatro cittadino a vantaggio di qualche istituzione benefica, come già erasi fatto saltuariamente qualche altra volta.

Da qui ebbe la sua origine il tradizionale 14 di marzo.

Le prime manifestazioni del genere si ebbero al Sociale a favore degli Asili d'Infanzia della città, e negli anni successivi lo stesso trattenimento ebbe luogo per altri enti bisognosi.

Memorabile la serata del 14 marzo 1867 nella quale data ricorrendo l'annuale del natalizio di S. M. V. Emanuele II e di S. A. R. il Principe Ereditario venne eseguito un atto di De Ferrari: « La polvere negli occhi », cui seguì una farsa, presente anche la banda del 3° Reggimento, mentre la sala era tutta sfarzosamente illuminata a gas offerto gratuitamente.

Sempre in occasione di serate benefiche venne eseguito il dramma « Un matrimonio occulto », lavoro in tre atti di Adamo Alberti nel 1868, ed un originale lavoro di Leo Castelnuovo « O bere o affogare », con accompagnamento di piccola orchestra nel 1875.

Nei primi mesi del 1886 la serie degli spettacoli si fa più frequente, si hanno ben nove recite, fra le quali è ricordata « Celeste », idillio campestre in quattro atti di Marenco e « Il mio onore », dramma in tre parti ridotto dal francese a cura di Giacinto Beccari.

Gli spettacoli erano, quasi sempre, seguiti da una farsa e negli intervalli si esibiva un'orchestrina diretta da maestri concittadini, fra i quali sono da ricordare Arturo Agazzi e Alfonso Bettinelli.

L'accesso del pubblico era disciplinato da un regolare biglietto d'invito ai soci, i quali avevano poi facoltà di accompagnare due persone della famiglia.

Ormai il teatro di S. Cassiano volgeva al suo declino ed i lunghi suoi periodi di chiusura suggerirono a taluni di utilizzare diversamente quest'edificio.

Infatti un tale Antonio Simoni nell'intento di dare maggiore luce e più facile accesso alla sua abitazione, chiese al Municipio che il vecchio teatro gli fosse venduto per poterlo demolire in parte.

Accondiscese l'Amministrazione Comunale in linea di massima ed il 24 novembre 1870 venne steso il preliminare nel quale era previsto il prezzo di L. 3.600 oltre alla retrocessione dell'area risultante dopo la demolizione.

La proposta venne sottoposta al Consiglio Comunale, riunito in adunanza straordinaria il 29 dicembre dello stesso anno, con apposito rapporto nel quale era detto però che:

« La Società dell'Unione Filarmonica, la quale occupa al presente quel locale per darvi rappresentazioni drammatiche, venuta a cognizione di siffatte trattative, presentava ricorso allo scopo di ottenere dal Consiglio la reiezione del progetto che segnerebbe la fine della Società, la quale per il triste stato di sue finanze non saprebbe rinvenire altro locale; appoggiava tale ricorso al fatto che il Comune fino dall'anno 1831 accordò la sua protezione alla istituzione avente per scopo l'onesto divertimento congiunto coll'istruzione e la moralità, non senza osservare che l'uso di quel locale da parte della Società fu sempre vincolato al pagamento di un canone, a favore del Comune, sostituito dall'anno 1864 in poi dal provento di rappresentazioni per iscopo di beneficenza, a disposizione del Comune stesso, provento che in media risultò di L. 283 annue, corrispondente quindi al frutto di un capitale assai maggiore di quello che verrebbe pagato dall'offerente Simoni » (Atti del Consiglio della città di Bergamo - Fasc. XI - Pagnoncelli, 1871).

Il ricorso stesso, dopo ampia discussione, venne accolto e per quella volta il teatro di S. Cassiano si salvò dalla distruzione, il che non valse però a dare gran che vita alle istituzioni da tempo ospitate.

Dopo periodi di attività alternati a lunghi periodi di stasi, particolarmente accentuati negli anni del nostro riscatto dal dominio straniero, la Società Filarmonica era venuta a cessare ogni sua vita, mentre la Filodrammatica, pur attraverso ad alterne vicende, continuava una stentata attività per qualche tempo ancora.

Questa ebbe anzi una ripresa promettente nei primi decenni di questo secolo ed assolse ancora qualche volta al debito benefico assunto verso la cittadinanza ed in tali occasioni si ebbero geniali e simpatiche manifestazioni a beneficio della « Pro Scrofolosi », e nel 1927 per il « Risanamento di Bergamo Alta ».

Ma non erano che gli ultimi cenni di vita, ormai anche la Filodrammatica sentiva le mutate necessità dei tempi e specialmente il gusto e le esigenze del pubblico non potevano più appagarsi con le modeste possibilità dell'antico teatrino di S. Cassiano, di fronte al progressivo sviluppo raggiunto dalla tecnica dello spettacolo ed in particolare per il trionfale avvento del cinematografo.

Così anche il nostro teatro, ormai chiuso da anni dovette subire quel lento declino che accomuna tutte le istituzioni umane, lasciando il posto ad altre forme di spettacolo in ambienti più decorosi ed appropriati, degni di una città nel suo pieno sviluppo.

Se ci riferiamo per un momento alle sue origini ed alla sua attività, dobbiamo pure ammettere che il teatro di S. Cassiano non era tra i più antichi sorti a Bergamo. Infatti già nel 1770 era attivo il « Provvisionale », nel 1786 il « Riccardi », e nell'Alta Città, oltre al « Sociale » era assai frequentato il teatro detto di « Cittadella » e del quale ebbimo occasione di fare qualche cenno.

Tuttavia il « S. Cassiano » aveva una sua propria ragione d'essere, perchè bene rispondeva alle esigenze culturali di un pubblico quale era allora offerto dall'Alta Città.

Pertanto la sua posizione nei confronti del « Sociale », era presso a poco quella che ha oggi il « Nuovo » rispetto al « Donizetti », fatte, ben inteso, le debite proporzioni e tenuto conto dei tempi.

Ne rimane quindi il ricordo come di istituzione familiare e benefica non fosse altro che per aver concorso per oltre un secolo a tenere viva la fiaccola dell'arte e bene spesso anche del patriottismo.

Ormai il teatro è demolito e scomparso da un ventennio per le opere realizzate in conformità al Piano di Risanamento di Bergamo Alta, e di lui non resta che un indeterminato rimpianto assai naturale in chi ne visse le vicende degli ultimi anni di vita.

E per tutti bene ha espresso questo sentimento l'indimenticabile Sereno Locatelli Milesi, nei due sonetti « Ol teatrì de San Casà ».

BIBLIOGRAFIA

Bassi-Rathgeb Roberto: *Vincenzo Bonomini* - Ed. Orobiche, 1942.

Donati Petteni Giuliano: *L'Arte della Musica in Bergamo* - A cura della Banca Popolare, 1930.

Facchinetti C.: « *Bergamo o sia Notizie Patrie* » - Intera serie dal 1815 in poi.

Notizie varie estratte dal carteggio esistente presso l'Istituto Musicale « G. Donizetti » e nel quale è raccolto il materiale di Archivio della cessata Soc. Filarmonica « Simone Mayr ».

Panna Don Raimondo: *La Chiesa di S. Cassiano* - In « L'Eco di Bergamo » del 23 luglio 1952.

Patti fondamentali dell'Unione Filarmonica nella R. Città di Bergamo nel locale di S. Cassiano per il triennio 1861-1864 e Regolamento disciplinare. - Crescini, 1863.

Per il settantesimo ottavo natalizio del celebre Maestro Gio. Simone Mayr. - Stamperia Crescini, 1841.

Raccolta dei programmi degli spettacoli dati nel Teatro di S. Cassiano dalla Unione Filodrammatica dagli anni 1854 al 1888, presso l'Archivio dell'Istituto Musicale G. Donizetti.

Regolamenti dell'Accademia dei Filarmonici erettasi in Bergamo nell'anno 1812 - Sonzogni, 1813.

Locatelli Milesi Avv. Sereno: « *Nuovi sonetti Bergamaschi* » - Ed. Orobiche.

Torri Tancredi: « *Il Teatro di S. Cassiano* », serie di articoli sul quotidiano « L'Eco di Bergamo », dell'11, 12, 13 e 14 gennaio 1943.

Torri Tancredi: Notizie estratte dai documenti dell'Archivio personale.

COMUNICAZIONE

DEL SOCIO

Prof. MARCO TODESCHINI

L'UNIFICAZIONE QUALITATIVA DELLA MATERIA
E DI TUTTI I SUOI CAMPI DI FORZE CONTINUI ED ALTERNI

Cap. I°

Le basi della Spaziodinamica

La questione fondamentale della fisica si può riassumere in questa domanda: — Qual'è la causa del movimento della materia?

Sembra facile rispondere a tale quesito, perchè è evidente che un corpo può muoversi urtandolo con un altro corpo solido, od investendolo con una corrente liquida o gassosa, oppure facendolo oscillare sulla cresta di un'onda idrica. Ma contro questa certezza sperimentale, sta il fatto che vi sono dei corpi che sembrano muoversi senza essere urtati da altri, come ad esempio: un pezzo di ferro quando viene attratto da una calamita, un grave che cade a Terra, i satelliti che rivoluiscono attorno ai pianeti, questi che rotorivoluiscono intorno al Sole, le stelle che corrono in tutte le direzioni, gli elettroni che rotorivoluiscono intorno al nucleo atomico, le molecole di un corpo che vibrano quando gli si trasmette calore, il moto degli elettroni prodotto quando si colpiscono certe sostanze con raggi luminosi (effetto fotoelettrico), o quando si sposta un conduttore in un campo magnetico, o quando si immerge un'antenna marconiana in un campo hertziano.

Ora per spiegare i movimenti di tutti questi corpi: o si ammette che siano trascinati da correnti di una sostanza fluida invisibile (etere), o che vibrano a causa di onde prodotte in tale mezzo in cui sono immersi; oppure si ammette che siano attratti e posti in oscillazione, mediante misteriose forze gravitiche, elettriche, magnetiche, termiche, luminose, ecc., che si propagano ancor più misteriosamente a distanza nel vuoto.

Ma accogliere quest'ultima ipotesi vuol dire porre tante cause per il movimento della materia, quante sono le qualità diverse delle forze considerate; vuol dire non potere escludere la prima ipotesi,

perchè è sperimentalmente certo che un corpo può muoversi mediante l'urto; vuol dire in definitiva ammettere una molteplicità di cause al movimento della materia, mentre invece per addivenire a quella meccanica unitaria dell'Universo che è nell' aspirazione umana da secoli bisogna far risalire tutto ad un'unica causa: l'urto tra le varie porzioni di una sostanza fluida omogenea, nei cui particolari movimenti possano identificarsi tutti i fenomeni naturali.

Il non aver fatta questa considerazione, ha spinto una parte degli scienziati a sostenere l'ipotesi del vuoto e l'altra parte a sostenere uno spazio cosmico pieno di etere. Ma nessuna delle due ipotesi si è dimostrata valida a spiegare la totalità dei fenomeni, cioè ad unificare le varie scienze in una sola, perchè con entrambe si sono presupposte tre concezioni errate: 1°) Si è considerato che lo spazio fosse vuoto, oppure fosse un recipiente pieno di etere imponderabile; mentre invece lo spazio è un'estensione materiale fluida dotata di inerzia in ogni sua parte. 2°) Si è creduto che una forza applicata ad un corpo gli potesse imprimere un moto accelerato rettilineo; mentre invece ogni massa materiale essendo costituita di atomi rotanti su se stessi, costretti a traslare nello spazio fluido dalla forza applicata, sono soggetti all'effetto Magnus, si che il corpo descrive sempre una curva. 3°) Si è ritenuto che la forza, l'elettricità, il magnetismo, la luce, il calore, il suono, l'odore, il sapore ecc., fossero entità fisiche effettivamente reperibili nel mondo oggettivo a noi circostante e potessero entrare anche nel corpo umano; mentre invece queste sono sensazioni immateriali che sorgono esclusivamente nella nostra psiche di natura spirituale, in seguito all'urto della materia contro i nostri organi di senso.

Tenendo conto di ciò, sono giunto a constatare che se si sostituisce all'etere imponderabile, come sinora considerato dalla fisica, uno spazio che oltre ad avere un'estensione tridimensionale, sia sostanziato anche di densità costante e sia mobile come un fluido liquido o gassoso, con i movimenti particolari di tale unica sostanza, invisibile, continua, e primordiale, ma dinamicamente attiva, si possono spiegare qualitativamente e quantitativamente, tutti i fenomeni fisici oggettivi, ed anche tutti i corrispondenti fenomeni psichici soggettivi (sensazioni) che sorgono in noi.

Infatti nelle mie opere ho dimostrato scientificamente che: materia, peso, gravità, forza, elettricità, magnetismo, calore, suono, luce, sapore, odore, azioni chimiche, astronomiche, e reazioni tra onde e corpuscoli, sono apparenze tutte di un'unica realtà fisica oggettiva: il movimento dello spazio fluido inerziale cosmico.

Vengono così unificate le varie scienze in una sola madre di tutte: la « Spaziodinamica », che assurge perciò all'importanza di meccanica universale. Le miriadi di fenomeni e di leggi sono ridotte a poche e chiare azioni fluido-dinamiche, rette solamente da 5 equazioni matematiche, con lapalissiana evidenza di concetti ed estrema semplicità di calcolo.

In sostanza la mia teoria dimostra che l'Universo è costituito solamente di spazio inerziale, i cui campi rotanti sferici centromossi, costituiscono i sistemi atomici ed astronomici che ci appaiono come materia, ed i cui movimenti ondosi, quando colpiscono i nostri organi di senso, producono in questi correnti elettriche, le quali trasmesse al cervello tramite linee nervose, suscitano nella nostra psiche, ed esclusivamente in essa, le sensazioni di forza, elettricità, luce, calore, suono, odore, sapore, ecc.

Queste sensazioni per il fatto che sorgono esclusivamente nella nostra psiche, sono irreperibili nel mondo fisico oggettivo, sono apparenze di esso, mentre invece sono realtà spirituali inconfutabili perchè le percepiamo direttamente.

Ne segue la rivelazione che noi viviamo in un mondo buio, silente, atermico, incolore, inodore, insipido, e privo anche di forze, di elettricità e di magnetismo, ma animato solamente da movimenti unidirezionali od alterni di spazio fluido, che solo quando vengono ad infrangersi contro i nostri organi sensori, ne pongono in vibrazione gli oscillatori, che suscitano nella nostra psiche le sensazioni citate.

Ad ogni fenomeno fisico, costituito da un particolare movimento di spazio, corrisponde quindi uno speciale fenomeno psichico, costituito dalla sensazione suscitata nel nostro spirito, allorchè quel movimento colpisce i nostri organi di senso.

Con 10 equazioni psico-fisiche, che generalizzano la legge di inerzia del Newton, ho dimostrato la corrispondenza tra le decelerazioni della materia contro il corpo umano e le sensazioni che sorgono nella psiche; svelando che non è solamente la forza che corrisponde al prodotto della massa per l'accelerazione, ma bensì anche tutte le altre sensazioni sono equivalenti a tale prodotto.

L'enorme importanza di ciò consiste nel fatto che si vengono ad introdurre nella scienza, oltre ai fenomeni fisici, anche quelli psichici, sinora trascurati, per quanto sperimentalmente reperibili come i primi.

Così, ad esempio, il suono è un fenomeno fisico, se si considera solamente la vibrazione atmosferica che lo produce; mentre è un fenomeno psichico se si considera solo la sensazione acustica soggettiva che sorge nella nostra anima allorchè quella vibrazione silente viene a colpire la membrana del timpano dei nostri orecchi.

Contrariamente a quanto ritenuto sinora i fenomeni psichici (spirituali) sono quindi più accertabili di quelli fisici; ma con ciò il metodo sperimentale di Galilei, tutt'ora seguito dalla scienza, che considera solamente questi ultimi, risulta inadeguato a distinguerci la realtà soggettiva da quella oggettiva, e ci ha condotti ad attribuire ai fenomeni fisici (movimenti di spazio), qualità che non hanno (sensazioni).

Infatti i movimenti di materia solida, liquida, gassosa, o sciolta allo stato di spazio fluido, che si infrangono contro il nostro corpo e ci denunciano il fenomeno fisico, non solo vengono alterati nella loro intensità e frequenza dai nostri organi sensori, ma vengono altresì trasformati in fenomeni di natura spirituale (sensazioni) dalla psiche che li percepisce e valuta sotto questa forma.

Ogni fenomeno è così funzione di tre variabili: una fisica, una biologica ed una psichica, e bisogna precisare ciascuna delle tre, se si vuole discernere la realtà oggettiva da quella soggettiva.

Sono così riuscito a dimostrare per via analitica e per via neurologica, « che l'unico fenomeno possibile nel mondo fisico oggettivo, materia del corpo umano compresa, è il movimento dello spazio fluido (Principio unifenomenico), perchè tutti gli altri fenomeni (forza, elettricità, luce, calore, suono, odore, sapore, ecc.), sono sensazioni di natura spirituale che sorgono esclusivamente nella nostra psiche, quando i movimenti di spazio vengono ad infrangersi contro i nostri organi di senso ». (Principio polifenomenico del mondo spirituale).

Ho così chiarito che solamente quando vi è movimento relativo tra lo spazio fluido, gli organi di senso e la psiche, può sorgere in noi una delle sensazioni citate. Ne segue che dalla duplice catena dei movimenti spaziali e degli oscillatori organici rispetto alla psiche, dipendono le qualità delle sensazioni da noi percepite, cioè le qualità che noi attribuiamo ai fenomeni.

Così ad esempio, se facciamo oscillare una mano dentro l'acqua immobile sentiamo la sensazione di una forza, ora sul palmo, ora sul dorso, perchè vi è movimento relativo tra la mano ed il liquido. Se invece facessimo oscillare anche l'acqua alla stessa frequenza ed ampiezza, nessuna forza verrebbe da noi percepita. Così dicasi per le altre sensazioni.

Gli effetti della relatività dei movimenti, non sono quelli di contrarre spazi e dilatare tempi, per lasciare invariati i fenomeni rispetto a noi, come ritenne Einstein; bensì viceversa sono quelli di lasciare invariati spazi e tempi e modificare invece i fenomeni, o meglio le loro rappresentazioni in noi.

Infatti i fenomeni fisici (movimenti di spazio) e le loro qualità (sensazioni) vengono da noi percepiti o meno e variano, a secondo che esistano o meno e variano, i movimenti dello spazio e degli oscillatori organici rispetto alla nostra psiche, che perciò risulta per noi il sistema assoluto di riferimento e di valutazione.

Ho potuto così dimostrare che, come la materia ed il suo campo sono semplici movimenti rotanti di spazio, così anche le varie forme di energia ondulatoria, altro non sono che movimenti vibranti di spazio, senza alcuna diversità qualitativa tra di loro, se non nella frequenza. La grande importanza di ciò sta nel fatto che la materia, il suo campo e l'energia radiante, vengono ad essere unificati qualitativamente, essendo tutti tre, oggettivamente considerati, solamente movimenti di spazio. Mi è stato così possibile unificare il campo gravitico, elettrico e magnetico in quello fluido-dinamico, e fondere in quest'ultimo anche il campo luminoso, termico, acustico, odoroso, saporoso, che sinora erano stati trascurati, pur manifestandosi questi attorno alla materia come i primi e seguendo leggi generali identiche.

Tutti i tentativi per unificare i vari campi, fatti da Einstein con la sua pseudo-relatività, quelli fatti da Eisenhart, Synge e Lichnerowicz con la loro elettrodinamica, e quelli fatti da Fantappiè ed Arcidiacono con la loro relatività finale, sono falliti appunto perchè lasciano sempre alla base dell'Universo fisico quattro forze di natura diversa: gravitica, elettrica, magnetica ed idraulica, invece di ridurle unicamente a quella fluido dinamica, invece di ridurle tutte ad una sola: l'urto ed il movimento dello spazio.

L'errore in cui sono incorsi questi cercatori è stato quello di considerare il magnetismo, l'elettricità, la luce, il calore, il suono ecc., come energie e perciò di non aver potuto unificarle con la gravità che è una forza, ed anche se avessero unificate queste manifestazioni considerandole tutte equivalenti a forze, restava pur sempre da spiegare la loro diversa qualità e per unificarle veramente occorreva scoprire, e soprattutto dimostrare, che sono attività psichiche soggettive irreperibili nel mondo materiale, che sono cioè sensazioni diverse di un'unica natura spirituale, provocate tutte dal solo fenomeno dell'urto della materia contro i nostri organi sensori.

Cap. II°

Le basi della Psicobiofisica

Partendo dalla dimostrazione che le sensazioni non provengono dal mondo esterno e non si formano nemmeno nella materia del corpo umano, ma sorgono esclusivamente nella nostra psiche allorchè i movimenti dello spazio cosmico si infrangono contro il corpo umano che vi è immerso, ponendo in risonanza gli oscillatori dell'uno o dell'altro organo di senso a secondo della intensità e frequenza dell'onda incidente, ho potuto svelare la meravigliosa tecnologia elettronica del sistema nervoso centrale e periferico, e dimostrare che gli organi di senso, di moto, vegetativi e di regolazione, situati alla periferia del corpo umano e collegati, tramite linee nervose al cervello, sono costituiti e funzionano tutti come apparecchi teletrasmittenti a filo azionati da correnti corpuscolari (elettroniche).

Così ad esempio, l'organo della vista è costituito e funziona come un impianto televisivo a filo, nel quale la retina dell'occhio con miriadi di cellule fotoelettriche trasforma le vibrazioni buie di spazio che su di essa incidono, in correnti elettriche, le quali inviate, tramite il nervo ottico, al centro cerebrale, vengono trasformate dalla psiche in sensazioni luminose.

L'udito funziona come un apparato telefonico. L'odorato, il gusto, il tatto, rispettivamente come telesuscitatori elettrici nella psiche di odori, sapori, forze, calore. I nervi come conduttori di elettricità, ed i loro neuroni come pile voltaiche di rinforzo delle indebolite correnti di linea. La materia grigia della spina dorsale, come centrale elettrica di alimentazione di tutti gli organi e circuiti del sistema nervoso. Il cervelletto come un complesso di telepuntatori automatici ed a comando per orientare l'asse degli organi bilaterali di senso e di moto verso una determinata direzione. Il cervello, infine, come la centrale suprema, in cui sono disposti tutti gli apparati riceventi delle correnti in arrivo dagli organi di senso periferici, che la psiche trasforma in sensazioni; tutti gli apparecchi trasmittenti delle correnti destinate ad azionare gli organi di moto periferici; tutti i dispositivi ipofisari e ipotalamici per la regolazione automatica delle varie glandule secretive e dei corpuscoli dinamici che presiedono alle varie funzioni vegetative; nonchè i 4 centri psico-fisici, nei quali la psiche ha le sensazioni comuni, quelle del linguaggio scritto ed orale, e quello dal quale essa comanda gli organi di moto periferici.

La psiche quindi, benchè immateriale, ha sede di percezione ed azione nei 4 centri suddetti, perchè solamente in essi fanno capo le linee che si irradiano a tutti gli organi motori e sensori. Essa è il comandante supremo del corpo umano e si serve dei ricevitori cerebrali per avere sensazioni che la informano del mondo esterno oggettivo, e si serve dei trasmettitori per manifestarsi in esso con movimenti delle varie parti del corpo.

Con dimostrazioni fisico-matematiche e neurologiche ho provato poi che le sensazioni sono veramente irreperibili nel mondo fisico, materia del corpo umano compresa, e che perciò esse sono di natura immateriale e sorgono esclusivamente in una psiche di natura spirituale che si identifica nell'anima.

Concludendo, la mia teoria ha veramente unificato la materia e tutti i suoi campi di forze e le loro leggi, e svelando le relazioni che corrono tra i fenomeni fisici, biologici e psichici, li ha inquadrati in una scienza madre di tutte le altre, chiamata appunto perciò « Psicobiofisica ».

Le dimostrazioni fisico-matematiche e sperimentali che la confermano sono riassunte quì di seguito.

Cap. III°

L'effetto Magnus

Tre sono le manifestazioni basilari del mondo fisico: la materia, ed i suoi campi di forze continui od alterni che la circondano. Noi dobbiamo dimostrare che si possono ridurre queste tre manifestazioni a movimenti di spazio fluido inerziale. Per questo scopo bisogna considerare gli effetti che le correnti di tale spazio fluido producono sui vari aggregati di materia. E poichè questa, dall'atomo alle stelle, si presenta composta di elementi sferici ruotanti intorno ad un loro asse polare, ne segue che per spiegare i fenomeni naturali, bisogna prendere in considerazione le azioni di una corrente fluida sopra una massa sferica ruotante.

Ora, sappiamo che se una corrente fluida rettilinea investe una sfera immobile, questa riceve una spinta S diretta come le linee di moto del fluido. Se però la sfera è animata da un moto rotatorio intorno ad un proprio asse disposto normalmente alla corrente, la sfera è sottoposta invece ad una spinta S inclinata di un certo angolo α rispetto alla direzione della corrente investitrice. Questa

risultante S può evidentemente scomporsi in altre due forze: una N longitudinale diretta secondo la corrente, ed una T trasversale, diretta perpendicolarmente alla corrente stessa (Fig. 1).

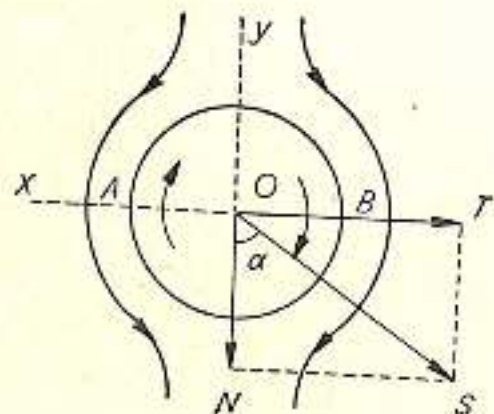



FIG. 1 - Effetto Magnus - Sfera rotante investita da una corrente rettilinea.

E' questo il fenomeno di Magnus (1802-1870). Per quanto tale effetto sia noto da circa un secolo, ed abbia avuto applicazione pratica esclusivamente sulle rotonavi, tuttavia nessuno ha mai considerato il ruolo principale che esso ha nei fenomeni dell'Universo. La ricerca appassionata delle realtà fisiche, mi spinse a colmare tale lacuna. Vediamo anzitutto le più importanti deduzioni teoriche e sperimentali che ho tratto da tale fenomeno.

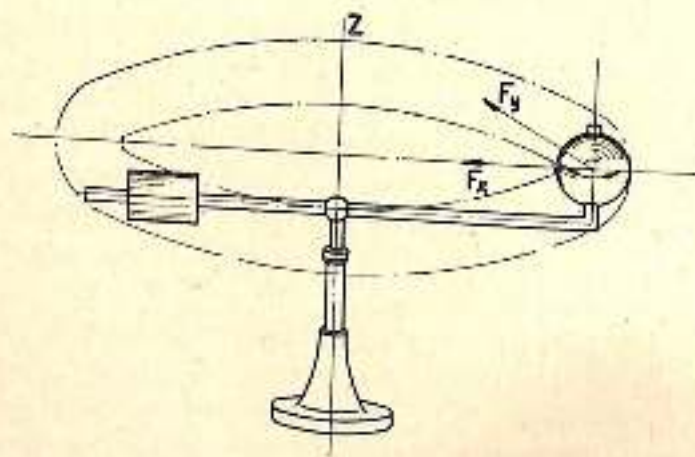



FIG. 2 - Effetto Magnus a campi complanari nella bilancia giroscopica.

1°) - Immaginiamo perciò (Fig. 2) di collocare la nostra sfera all'estremità del braccio X di una bilancia, equilibrando questa con un peso P disposto all' altra estremità. Se imprimiamo alla sfera un moto di rotazione intorno al suo asse polare disposto parallelamente all'asse Z, e le imprimiamo un moto di rivoluzione attorno a quest' ultimo asse, essa sarà soggetta all'effetto Magnus, poichè in queste condizioni è come se non avesse moto di rivoluzione e venisse investita da una corrente di aria circolante in senso opposto. Essa dunque è soggetta ad una forza F_x diretta verso il centro di rivoluzione e ad una forza F_y tangente alla circonferenza di rivoluzione stessa.

Il piano di rotazione della sfera giace nel suo piano di rivoluzione e perciò chiameremo questa particolare disposizione dei « Campi complanari ».

Se invece disponiamo la sfera rotante col suo asse polare coincidente con quello delle X e le imprimiamo i due movimenti di rotazione e rivoluzione predetti, essa sarà egualmente soggetta all'effetto Magnus, ma questa volta le forze che risente saranno dirette: una F_y sempre nel senso tangenziale alla circonferenza di rivoluzione, ma l'altra F_z sarà perpendicolare al piano di rivoluzione. In questo caso l'effetto Magnus si identifica con l'effetto giroscopico. Considerato che i piani di rotazione e di rivoluzione sono normali tra di loro, chiameremo questa particolare disposizione dei « Campi perpendicolari » (Fig. 3).

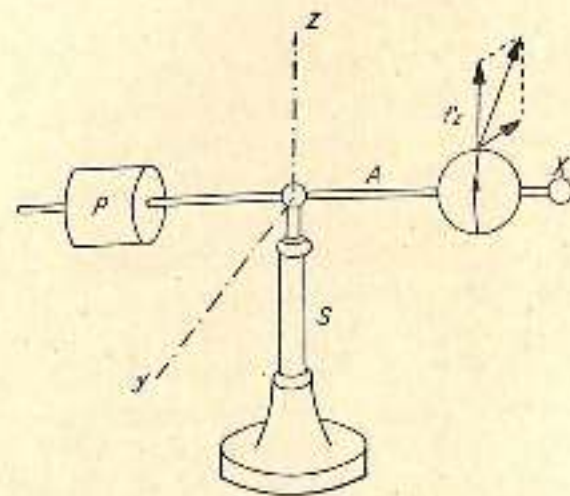



FIG. 3 - Effetto Magnus a campi perpendicolari nella bilancia giroscopica.

Vi è infine un caso complesso che nasce dalla combinazione dei due sopra citati, quando l'asse polare della sfera rotante risulta inclinato sul piano X, Y (Fig. 4). La spinta risultante R può essere allora scomposta nelle tre F_x, F_y, F_z, disposte rispettivamente secondo i tre assi ortagonali cartesiani. Chiameremo questa caso dei « Campi inclinati ».

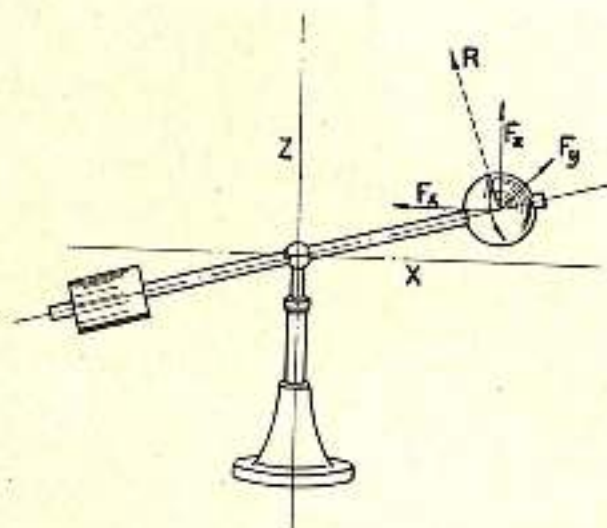



Fig. 4 - Effetto Magnus a campi inclinati nella bilancia giroscopica.

2°) - Sinora, in base all'equazione di inerzia del Newton:

$$F = ma \qquad (1)$$

si è considerato che le masse sferiche astronomiche, molecolari, atomiche e subatomiche, quando vengono sollecitate da una forza F, assumano nel vuoto un movimento rettilineo uniformemente accelerato nella sola direzione della forza applicata; mentre invece tali masse sferiche per il fatto che ruotano su se stesse e che si spostano in uno spazio fluido inerziale, sono soggette all'effetto Magnus, ed assumono in realtà un movimento uniformemente accelerato curvilineo. Il vettore che rappresenta l'accelerazione forma quindi un certo angolo α rispetto a quello che rappresenta la forza applicata, sicchè le componenti di tale accelerazione nelle direzioni longitudinale e trasversale, assumono valori diversi.

Questo avviene anche per i corpi solidi di forma qualsiasi che non ruotano nel loro complesso su se stessi, perchè essi sono pur sempre costituiti di atomi rotanti posti agli incroci dei loro reticoli

cristallini tridimensionali, fra i cui vani filtra lo spazio fluido ambiente, durante lo spostamento del complesso. In consegnenza la legge di inerzia (1) si smembra in due altre simili che contengono in più un coefficente al secondo membro che esprime il seno od il coseno dell'angolo α tra la direzione della forza applicata e l'accelerazione assunta dal corpo nelle due direzioni citate e tale modifica è valida per qualsiasi aggregato di materia, anche se questo non ruota su se stesso nel suo complesso perchè i suoi elementi costituenti hanno sempre uno spin.

Si tratta quindi di determinare il valore del seno e del coseno di tale angolo che come vedremo sono funzioni della velocità di rotazione e di traslazione del corpo considerato.

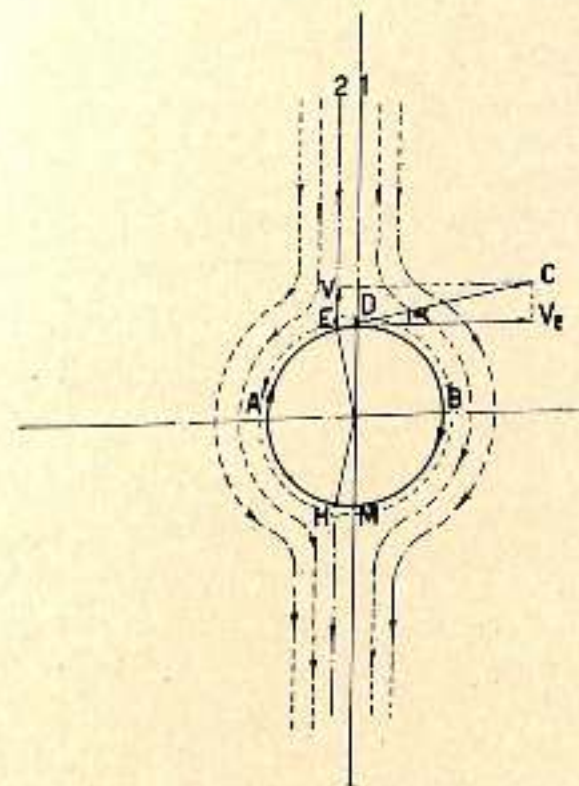



Fig. 5 - Triangolo delle velocità dell'effetto Magnus a campi complanari.

Supponiamo perciò (Fig. 5), che un fluido qualsiasi investa con velocità V una sfera di massa m che ruota su se stessa con velocità periferica C. La dinamica ci dice che l'impulso I che una

corrente esercita contro un ostacolo è eguale al prodotto della massa fluida che urta contro l'ostacolo stesso per la velocità relativa tra questo e la corrente. Se però l'ostacolo è costituito da una sfera rotante, le velocità relative del fluido rispetto ai vari punti di essa sono diverse, e perciò la spinta che riceve il solido non sarà disposta secondo la direzione della corrente investitrice, ma bensì inclinata di un certo angolo α, e la sua proiezione nelle varie direzioni, avrà valori differenti. Orbene noi vogliamo determinare quali valori tale spinta assume nella direzione della corrente (longitudinale) e nella direzione ad essa perpendicolare (trasversale).

Dovremo quindi considerare le velocità relative tra sfera e fluido nelle direzioni citate.

Dall'esperimento si constata che per effetto della rotazione della sfera, le linee di moto del fluido si incurvano con dissimetria rispetto al diametro della sfera disposto nella direzione della corrente, per cui i filetti fluidi di questa invece di incontrare il solido nel punto D, lo toccano nel punto E, con velocità V. Questo punto a sua volta è animato da velocità periferica di rotazione C, disposta normale al raggio della sfera. Ne segue che disponendo i vettori che rappresentano tali due velocità nelle direzioni predette, la velocità relativa del fluido rispetto al punto considerato della sfera, risulta espressa dal vettore che costituisce il lato di chiusura del triangolo rettangolo. Per il teorema di Pitagora, abbiamo quindi che la velocità V_E del fluido relativa al punto E, sarà espressa dalla seguente relazione:

$$V_E = \sqrt{C^2 - V^2} \tag{2}$$

Essa è diretta in senso trasversale alla corrente. Il coseno compreso tra il vettore C ipotenusa e quello V_E, sarà determinato evidentemente dalla:

$$\cos \alpha = \sqrt{\frac{C^2 - V^2}{C^2}} \tag{3}$$

Per le stesse ragioni il fluido che si allontana dalla sfera nel punto H, avrà una velocità rispetto a questo che è data da:

$$V_H = -\sqrt{C^2 - V^2} \tag{4}$$

Invece la velocità relativa V_A del fluido rispetto al punto A, risulta da quella V della corrente più quella C di rotazione della sfera, cioè:

$$V_A = C + V \tag{5}$$

E quella nel punto B, sarà:

$$V_B = -(C - V) \tag{6}$$

I rispettivi impulsi I che la sfera riceve nei punti sopra considerati, devono essere eguali alle quantità di moto che essa assume, cioè:

$$I_E = m\sqrt{C^2 - V^2} \qquad I_H = -m\sqrt{C^2 - V^2} \tag{7}$$
$$I_A = m(C + V) \qquad I_B = -m(C - V)$$

La quantità di moto che la sfera ha per il solo effetto della rotazione intorno al suo asse polare, sarà data da:

$$I_o = \frac{mC}{2} \tag{8}$$

Dal rapporto di questo impulso con ciascuno di quelli espressi dalle (7) semplificando risulta:

$$\frac{I_o}{I_E} = \frac{C}{2\sqrt{C^2 - V^2}} \qquad \frac{I_o}{I_H} = -\frac{C}{2\sqrt{C^2 - V^2}} \tag{9}$$
$$\frac{I_o}{I_A} = \frac{C}{2(C + V)} \qquad \frac{I_o}{I_B} = -\frac{C}{2(C - V)}$$

Tenendo presente che ogni impulso è eguale al prodotto della rispettiva forza F per il tempo t, ed eliminando quest'ultimo dai primi membri delle (9), si ha:

$$\frac{F_o}{F_E} = \frac{C}{2\sqrt{C^2 - V^2}} \qquad \frac{F_o}{F_H} = -\frac{C}{2\sqrt{C^2 - V^2}} \tag{10}$$

$$\frac{F_o}{F_A} = \frac{C}{2(C + V)} \qquad \frac{F_o}{F_B} = -\frac{C}{2(C - V)} \tag{11}$$

Sottraendo dalla prima delle (10), la seconda, avremo:

$$F_o\left(\frac{1}{F_E} - \frac{1}{F_H}\right) = \frac{1}{2}\left(\frac{C}{\sqrt{C^2 - V^2}} + \frac{C}{\sqrt{C^2 - V^2}}\right) \tag{12}$$

e ponendo:

$$\frac{1}{F_E} - \frac{1}{F_H} = \frac{1}{F_T}$$

dove F_T rappresenta la forza trasversale, avremo:

$$\frac{F_o}{F_T} = \frac{C}{\sqrt{C^2 - V^2}} \tag{13}$$

Sottraendo dalla prima delle (11), la seconda, e ponendo:

$$\frac{1}{F_A} - \frac{1}{F_B} = \frac{1}{F_L}$$

dove F_L è la forza nella direzione longitudinale, avremo:

$$\frac{F_o}{F_L} = \frac{1}{2}\left(\frac{C}{C+V} + \frac{C}{C-V}\right) = \frac{C^2}{C^2 - V^2} \qquad (14)$$

Dalla (13) e (14), abbiamo manifestamente:

$$F_T = F_o \sqrt{\frac{C^2 - V^2}{C^2}} \quad ; \quad F_L = F_o \left(\frac{C^2 - V^2}{C^2}\right) \qquad (15)$$

E poichè le forze stanno tra di loro come le rispettive accelerazioni impresse alle masse, avremo:

$$\frac{F_T}{F_o} = \frac{a_T}{a_o} = \sqrt{\frac{C^2 - V^2}{C^2}} \quad ; \quad \frac{F_L}{F_o} = \frac{a_L}{a_o} = \frac{C^2 - V^2}{C^2}$$

Da cui si ha immediatamente:

$$a_T = a_o \sqrt{\frac{C^2 - V^2}{C^2}} \quad ; \quad a_L = a_o \left(\frac{C^2 - V^2}{C^2}\right) \qquad (16)$$

Nella (15) e nella (16), la F_o e la (a_o) rappresentano la forza e l'accelerazione che subirebbe la stessa massa se non fosse animata da moto di rotazione; mentre la F_T, F_L, e la (a_T) ed (a_L), sono le rispettive forze ed accelerazioni trasversali e longitudinali che essa assume alle varie velocità quando è animata da moto rototraslatorio.

Poichè dalla dinamica abbiamo:

$$F_o = m a_o \qquad (17)$$

Dividendo la prima e la seconda delle (15), rispettivamente per la prima e la seconda delle (16), avremo:

$$\frac{F_T}{a_T} = m \qquad \frac{F_L}{a_L} = m \qquad \frac{F_o}{a_o} = m \qquad (18)$$

Le quali ci dicono che la sfera considerata durante il suo moto rototraslante, conserva una massa costante in tutte le direzioni; mentre le (15) e le (16) ci dicono che la forza F_o applicata alla sfera dà luogo ad una spinta S inclinata rispetto alla direzione della corrente che si scompone in due: una longitudinale F_L ed una trasversale F_T, sicchè per effetto di tali forze la sfera devia dalla linea retta e descrive una curva, con accelerazione longitudinale (a_L) e trasversale (a_T) diverse da quella (a_o) che avrebbe avuto se non

fosse stata animata da moto di rotazione intorno al proprio asse polare.

Tenendo conto delle (15) e (16), si vede subito che l'equazione dell'inerzia (1) del Newton, trascritta coi simboli come nella (17) si smembra nelle due altre seguenti:

$$F_T = m a_o \sqrt{\frac{C^2 - V^2}{C^2}} \qquad F_L = m a_o \left(\frac{C^2 - V^2}{C^2}\right) \qquad (19)$$

le quali differiscono dalla (1) per i coefficenti che contemplano i rapporti di velocità, coefficenti che in base alla (3) costituiscono i valori del seno e del coseno dell'angolo α da noi cercati, che risultano dalle:

$$\cos \alpha = \sqrt{\frac{C^2 - V^2}{C^2}} \qquad \operatorname{sen} \alpha = \frac{C^2 - V^2}{C^2} \qquad (20)$$

Dalle (18) risulta che i corpi in movimento mantengono invariata la loro massa in qualsiasi direzione essa si consideri; mentre dalle (16) si rileva che viceversa essi assumono accelerazioni longitudinale e trasversale differenti, e ciò in netto contrasto con quanto sostenuto da Einstein che viceversa ha creduto di aver dimostrata la variabilità della massa nelle due direzioni predette, secondo le seguenti equazioni:

$$m_L = \frac{m_o}{\left(\frac{C^2 - V^2}{C^2}\right)^{3/2}} \qquad m_T = \frac{m_o}{\sqrt{\frac{C^2 - V^2}{C^2}}} \qquad (21)$$

La differenza tra la mia teoria e la sua, è quindi sintetizzata dalla diversità tra le (16) e le (21).

Cap. IV°

Campi rotanti complanari di gravitazione

I campi di gravitazione si manifestano in tutti gli aggregati di materia dall'atomo alle stelle. Sistemi atomici ed astronomici hanno tutti la caratteristica basilare di essere costituiti da una massa sferica centrale ruotante su se stessa, attorno alla quale rotorivoluiscono altre masse planetarie disposte a varie distanze dal centro. Le forze che tengono avvinte le masse di tali sistemi dovrebbero quindi essere della stessa qualità, mentre invece sinora si è postulato che gli elettroni siano vincolati al nucleo da forze elettromagnetiche, ed i pianeti invece siano vincolati al Sole da forze di

gravità newtoniane. Per raggiungere una meccanica unitaria occorre quindi in primo luogo dimostrare che le dette forze sono di un'unica qualità, cioè sono di natura fluidodinamica. Bisogna in altri termini, dimostrare che il campo gravitico e quello elettromagnetico si identificano nel campo fluido-dinamico.

Se lo spazio in cui sono immerse queste masse, pur essendo invisibile, ha le caratteristiche di un fluido inerziale, allora le masse planetarie rototraslanti periferiche, saranno sicuramente soggette all'effetto Magnus, e tenendo conto di ciò, se la mia teoria risponde a realtà fisica, si dovrebbero ritrovare le leggi di Keplero che regolano il moto dei pianeti intorno al Sole e quelle della fisica atomica che regolano il moto degli elettroni intorno al nucleo atomico. E' questo un duplice banco di prova costituito da fenomeni naturali al quale ho sottoposto la mia teoria per saggiarne l'attendibilità. Vediamo se il responso è positivo o negativo.

1°) Dalla fluido-dinamica sappiamo che se una sfera centrale S ruota su se stessa, trascina in circolazione, per attrito, il fluido circostante con velocità V_L tale che:

$$V_L R = H \tag{22}$$

Gli strati sferici di spazio concentrici alla massa motrice centrale, (Fig. 6) assumeranno quindi velocità inversamente proporzionali al loro raggio R, velocità cioè che diminuiscono dal centro verso la periferia del campo, secondo la:

$$V_L = \frac{H}{R} \tag{23}$$

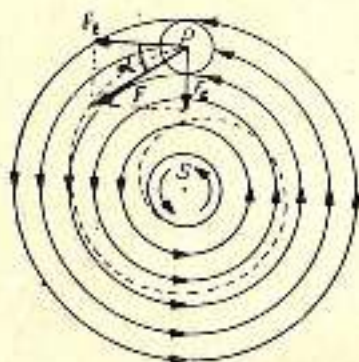



FIG. 6 - Campo rotante centro-mosso di spazio fluido - S) Sole o nucleo atomico - P) Pianeta od elettrone - Ft) Forza tangenziale di rivoluizone - Fc) Forza centripeta fluido-dinamica (di gravità od elettromagnetica) - Tratteggiata la spirale universo.

Se ora consideriamo di immergere in tale campo una sfera planetaria P ruotante su se stessa, questa sarà soggetta all'effetto Magnus complanare. Subirà pertanto una spinta inclinata F che si può scomporre in due altre: una F_L tangente alle linee di moto circolari del fluido, che provoca il moto di rivoluzione della sfera planetaria intorno alla massa centrale S, ed una F_T diretta verso il centro del campo, la quale equilibria la forza centrifuga sviluppata dal pianeta per effetto del suo moto di rivoluzione.

Poichè questa forza centripeta ha lo stesso ufficio della misteriosa forza di gravità che vincola i pianeti a rivoluire intorno al Sole, e lo stesso ufficio della altrettanto misteriosa forza elettromagnetica che vincola gli elettroni a rivoluire intorno al nucleo atomico, è chiaro che la forza elettromagnetica e quella di gravità risultano fisicamente della stessa natura, sono una « cosa sola », cioè sono entrambe apparenze della forza fluido-dinamica dello spazio, la quale è l'unica che domina la materia dall'atomo alle stelle.

Stante che la sfera planetaria P si muove sempre a velocità costante lungo la sua traiettoria, bisogna convenire che la forza F_u risultante delle due F_T ed F_L è sempre rivolta verso il centro istantaneo di curvatura dell'orbita descritta dal mobile.

L'inviluppo dei vettori che rappresentano tale forza risultante, ci darà la « linea delle forze ».

Questa risulta definita dalla tangente dell'angolo α che la direzione positiva del raggio uscente dal polo S fa con la tangente alla curva nel punto considerato. Avremo quindi manifestamente:

$$tang\, \alpha = \frac{F_L}{F_T} = \frac{R d\Theta}{dR} \tag{24}$$

Sostituendo in questa ad F_L ed F_T i valori trovati con le (15) e semplicando, abbiamo:

$$\frac{R d\Theta}{dR} = \sqrt{\frac{C^2 - V^2}{C^2}} \quad (25$$

Ma tenendo conto delle (20), possiamo porre:

$$\cos \alpha = \sqrt{\frac{C^2 - V^2}{C^2}} = \frac{\sqrt{h}}{\sqrt{R}} \qquad sen\, \alpha = \frac{C^2 - V^2}{C^2} = \frac{h}{R} \tag{26}$$

Per cui la (24), diviene:

$$\frac{R d\Theta}{dR} = \frac{\sqrt{h}}{\sqrt{R}} \quad (27$$

che integrata rispetto ad R e quadrata, ci da a meno di una costante:

$$R\Theta^2 = K \tag{28}$$

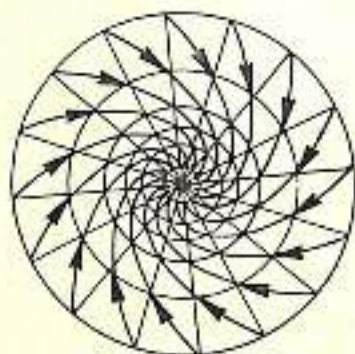



Fig. 7. Linee di forza a spirale delle sfere planetarie immerse in un campo centro-mosso di spazio fluido.

Le linee di forza (Fig. 7) sono quindi delle « spirali universo » che soddisfano all'equazione (28). E poichè il mobile si sposta normale alle linee di forza, anche le linee di velocità saranno spirali identiche alle (28) e potremo scrivere in analogia alla (24) ed in base alla (27):

$$tang\ \alpha = \frac{V_L}{V_T} = \frac{\sqrt{h}}{\sqrt{R}}$$

Sostituendo a V_L il suo valore dato dalla (23) e ponendo h = 1, avremo per la velocità V_T traversale, cioè centripeta:

$$V_T = \frac{H}{\sqrt{R}} \tag{29}$$

La velocità V_o della sfera planetaria lungo la traiettoria a spirale, sarà data dalla velocità trasversale V_T espressa dalla (29), divisa per il cos α dato dalla (26), cioè sarà:

$$V_o = H \tag{29 bis}$$

Si spiega così come la Terra e gli altri pianeti, pur mantenendo costante la loro velocità V_o lungo l'orbita da loro descritta intorno al Sole, siano soggetti ad una forza radiale di gravità F_T.

La (29) quadrata, diventa:

$$V_T^2 R = H^2 \tag{30}$$

E poichè la velocità radiale è data dal rapporto tra il raggio R ed il tempo T impiegato a descriverlo, cioè:

$$V_T = \frac{R}{T}$$

Sostituendo questo valore nella (30) e ponendo $H^2 = H_1$, si ha:

$$T = H_1 R^{3/2} \tag{31}$$

La quale si identifica con la terza legge di Keplero. Dividendo la velocità radiale V_T espressa dalla (29), per il tempo T espresso dalla (31), avremo l'accelerazione radiale (a_T), cioè:

$$a_T = \frac{V_T}{T} = \frac{K_1}{R^2} \tag{32}$$

Dividendo invece la velocità longitudinale espressa dalla (23) per il tempo T, espresso sempre dalla (31), avremo l'accelerazione longitudinale (a_L), posto $H : H_1 = K_1$, sarà:

$$a_L = \frac{V_L}{T} = \frac{K_1}{R^{5/2}} \tag{33}$$

Tenendo conto delle (16) e (26), avremo l'accelerazione diretta verso il centro istantaneo di curvatura della traiettoria:

$$a_o = a_T \sqrt{R} = \frac{K_1}{R^{3/2}} \tag{34}$$

Le forze F_T, F_L, F_o, risultano immediatamente moltiplicando la massa m della sfera planetaria per le rispettive accelerazioni date dalle (32) (33) (34), cioè:

$$F_T = m a_T = \frac{K_1 m}{R^2} \ ; \ F_L = m a_L = \frac{K_1 m}{R^{5/2}} \ ; \ F_o = \frac{K_1 m}{R^{3/2}} \tag{35}$$

Chiamando (m_1) la massa centrale sferica motrice, possiamo porre:

$$K_1 = h_1 m_1$$

Le (35) in funzione di tale massa diventano allora:

$$F_T = h_1 \frac{m_1 m}{R^2} \ ; \ F_L = h_1 \frac{m_1 m}{R^{5/2}} \ ; \ F_o = h_1 \frac{m_1 m}{R^{3/2}} \tag{36}$$

La prima di tali equazioni esprime la legge della gravitazione universale di Newton, cioè la forza F_T con la quale si attirano due frammenti qualsiasi di materia posti alla distanza R. Ma come si vede dalla seconda delle (36) tali due frammenti di materia producono anche una forza F_L perpendicolare a quella di gravità, che tende a farli rivoluire uno intorno all'altro.

Per trovare come variano gli spazi S_T, S_L, descritti dal pianeta in funzione della distanza sua dal centro del campo, basta moltiplicare la velocità trasversale V_T e longitudinale V_L espresse dalle (29) e (23) per il tempo T espresso dalla (31). Ponendo $H\,H_1 = H_3$, si avrà:

$$S_T = H_3 R \qquad\qquad S_L = H_3\sqrt{R} \tag{37}$$

Dividendo la prima per cos α e la seconda per sen α, si ottiene lo spazio S_o percorso sulla sua traiettoria a spirale dalla sfera planetaria in funzione sempre della sua distanza dal centro del campo, cioè:

$$S_o = H_3 R^{3/2} \tag{38}$$

Qualora si ponga $H_2\,K_1 = H_3$, la prima delle (37) essendo equivalente al quadrato della (31) moltiplicato per la (32), risultando cioè:

$$S_T = H_3 R = = a_T\,T^2$$

Ponendo $a_T = 1/2\ g$, risulta:

$$S_T = \frac{1}{2}\,g T^2 \tag{39}$$

La quale è l'equazione di Galilei, relativa allo spazio percorso da un grave nel cadere verso Terra, equazione che così risulta valida anche per il computo della caduta dei pianeti verso il Sole, dei satelliti verso i pianeti, delle stelle verso il centro della nebulosa cui appartengono, e degli elettroni verso il nucleo atomico.

Poichè le masse sferiche planetarie sono comprese fra strati concentrici di spazio fluido del campo, aventi velocità periferiche differenti l'uno dall'altro, esse saranno costrette a ruotare attorno al loro asse polare.

Computando il momento della loro energia cinetica ha potuto stabilire che la loro velocità di rotazione C è pari a:

$$C = \frac{H}{\sqrt{R}}\;\frac{r}{R_P} \tag{40}$$

Dove R è la distanza del pianeta dal Sole, r il raggio del pianeta, ed R_P, il raggio della sfera satellitaria che circonda il pianeta stesso.

Per Giove, Saturno, Urano e Netturo risulta $R_P = r$, mentre per Mercurio, Venere, Terra e Marte, R_P assume valore della distanza del satellite più lontano che rivoluisce intorno ai detti pianeti. La velocità di rotazione così calcolata corrisponde con quella osservata dagli astronomi.

2°) Per il fatto che il campo di spazio fluido centro-mosso si divide in strati sferici concentrici aventi eguale spessore e velocità periferiche inversamente proporzionali al raggio in base alla (33), ne segue che se una massa (m) planetaria è abbastanza piccola da essere compresa entro tale spessore, come ad esempio l'elettrone, passando da uno strato all'altro, riceve o cede dal campo stesso una energia ΔE, pari a:

$$\Delta E = m\left(\frac{V_2^2 - V_1^2}{2}\right) \tag{41}$$

Sostituendo alle velocità V_2, V_1, le loro espressioni in funzione dei raggi delle orbite di partenza e di arrivo, in base alla (23) avremo:

$$\Delta E = \frac{mH}{2}\left(\frac{1}{R_2^2} - \frac{1}{R_1^2}\right) \tag{42}$$

E poichè lo spessore R_o di ogni strato è costante, prendendo il suo valore come unità di misura dei raggi, avremo:

$$R_2 = n_2 R_o \qquad\qquad R_1 = n_1 R_o$$

Sostituendo questi valori ai raggi nelle (42), con facili passaggi si arriva alla seguente:

$$\frac{\Delta E}{h} = \nu_o\left(\frac{1}{n_2^2} - \frac{1}{n_1^2}\right) = \nu \tag{43}$$

Dove ν è la frequenza della radiazione emessa dall'elettrone nel passare dall'orbita di partenza n_1, all'orbita di arrivo n_2 e ν_o la frequenza costante di base.

La (43) si identifica con l'espressione del Balmer, del Paschen e del Lyman, che stabilisce la frequenza delle radiazioni emesse da una sostanza bombardata da corpuscoli, a causa dello spostamento degli elettroni da uno strato all'altro del campo atomico.

Il Bohr fu costretto a postulare che intorno al nucleo vi fossero barriere di potenziale tali che un elettrone passando dall'una all'altra subisse un salto di energia ΔE precisato dalla (43), in quanto egli era partito dal presupposto che tra il nucleo e gli elettroni periferici ci fosse il vuoto assoluto. Ma questo variare della energia per salti h, restava pur sempre un mistero. Ora noi vediamo che ciò è dovuto al fatto che gli strati sferici di spazio fluido attorno al nucleo hanno spessore costante. Ne segue che se un elettrone passa da uno strato all'altro è investito da una corrente la cui velocità varia per salti, e quindi è soggetto ad assorbire o cedere energie cinetiche che variano pure per salti, secondo la (43).

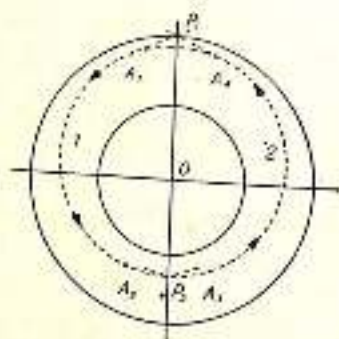



Fig. 8 - Tratteggiata la traiettoria dei pianeti composta di due rami opposti di spirale.

3°) Da quanto sopra risulta che:

A) Una sfera rotante attorno al suo asse polare crea attorno a sè un campo rotante di spazio fluido centro-mosso che ha la medesima struttura, gli stessi effetti, ed è retto dalle stesse leggi dei campi atomici ed astronomici. Il campo fluido-dinamico perciò si identifica con quello gravitico, quello elettrico e quello magnetico.

B) Immersa una sfera planetaria in tale campo, essa assume un movimento di rotazione intorno al suo asse polare con velocità *C* espressa dalla (40) ed un movimento attorno al centro del campo, descrivendo una traiettoria composta da due rami opposti e simmetrici di una spirale universo, definita dall'equazione (28) (Fig. 8).

C) Le forze che la sfera planetaria subisce per effetto Magnus, nella direzione tangenziale alla traiettoria a spirale, ed in quelle trasversale e longitudinale, sono espresse dalle equazioni (36).

Le relative accelerazioni dalle equazioni (32, 33, 34).

Le velocità nei valori espressi dalle (29) e dalla (23). Quest'ultima relazione e quella dei tempi (31) si identificano con la 2.a e 3.a legge di Keplero.

Gli spazi percorsi dalle masse planetarie sono invece definiti dalle relazioni (37, 38).

D) La misteriosa forza di gravitazione che vincola i pianeti al Sole e la misteriosa forza elettromagnetica che vincola gli elettroni periferici al nucleo atomico, non sono che apparenze di un'unica forza di natura fluido-dinamica che si identifica nella spinta centripeta dovuta all'effetto Magnus.

E) Tutti i corpi essendo costituiti di atomi rotanti che sono investiti dalla corrente di spazio fluido che circonda la Terra, sono

soggetti all'effetto Magnus e perciò manifestano una forza trasversale a tale corrente che noi percepiamo come peso dei corpi stessi. Se viceversa cerchiamo di porli in moto, dobbiamo applicare loro una forza per vincere la resistenza che lo spazio fluido oppone alla loro accelerazione.

Il peso dei corpi e la loro inerzia risultano perciò effetti Magnus, cioè sono reazioni dovute all'accelerazione relativa tra lo spazio fluido ambiente ed i corpi in esso immersi.

F) Le traiettorie che descrivono gli elettroni nel rivoluire attorno al nucleo, quelle che descrivono i gravi nel cadere verso Terra, i satelliti nel rivoluire attorno ai pianeti, questi nel rivoluire attorno al Sole, le stelle nel rivoluire attorno al centro delle nebulose, sono tutte spirali determinate dall'espressione (28).

Per un osservatore che partecipa al moto di rotazione della Terra, la spirale descritta da un corpo nel cadere sul nostro globo, appare una retta, così come per chi partecipa al moto di rivoluzione del nostro pianeta, le traiettorie degli altri pianeti costituite da due rami opposti e simmetrici di una spirale, gli appariranno invece come ellissi, in armonia con la 1_a legge di Keplero. La forma della traiettoria dipende quindi dal sistema di riferimento e dal suo moto rispetto a quello della massa planetaria considerata. L'asse della ellissi e quello che unisce i due punti diametrali ove si incrociano gli opposti rami di spirale, ruota lentamente attorno al centro del campo, in armonia con la legge di Sommerfield riguardante le traiettorie degli elettroni planetari del nucleo.

Considerando perciò che i sistemi atomici ed astronomici siano campi di spazio fluido centro-mossi, non solo si ritrovano le tre leggi di Keplero, la legge di Galilei sulla caduta dei gravi, la legge di Balmer e quella di Sommerfield sugli elettroni atomici; ma anche si sono trovate leggi sinora sconosciute, come quelle che esprimono la risultante e le due componenti trasversale e longitudinale, delle forze, delle accelerazioni, delle velocità e degli spazi relativi che le masse planetarie assumono, espressioni paragonabili tra di loro perchè espresse tutte in funzione della distanza dei pianeti dal centro del campo in cui sono immersi. Notevole, tra queste espressioni nuove, quella della velocità di rotazione delle masse intorno al loro asse polare, che spiega la genesi di tale moto e lo pone in relazione con quello del mezzo ambiente e della massa centrale motrice.

Con esperimenti effettuati nel 1936 al Centro di Studi del Genio Militare, ho potuto constatare che immersa in una vasca di

acqua una sfera rotante, questa produceva nel liquido un campo centro-mosso, che induceva le sfere planetarie disposte a varie distante dal centro, a rivolnirgli attorno, seguendo le stesse leggi del moto dei pianeti intorno al Sole e quelle degli elettroni intorno al nucleo.

Ho anche potuto constatare, con opportuni dispositivi, che la sfera centrale motrice, attraeva quella periferica planetaria con una forza inversamente proporzionale al quadrato della reciproca distanza, in perfetta armonia con la legge di gravitazione universale secondo la quale si attraggono due frammenti qualsiasi di materia, e con la legge secondo la quale si attraggono due masse elettriche o magnetiche.

La forza d'attrazione risulta funzione dell'accelerazione del liquido rispetto alle sfere. Questo risultato ha ricevuta autorevole conferma sperimentale nel 1952 dal procedimento che Fermi ha usato per ottenere i mesoni dall'atomo di berillio, esperimento, che ha dimostrato l'azione di misteriose forze non attribuibili all'entità delle masse gravitiche ed elettro-magnetiche, forze in eccesso che risultano appunto quelle fluido-dinamiche previste dalla mia teoria. La colla che tiene unite le particelle subatomiche è quindi il campo rotante di spazio fluido, cioè le forze centripete di questo; anzi le particelle stesse, comprese quelle del nucleo, sono costituite di sfere di spazio fluido rotanti su se stesse alla velocità della luce, come dimostrerò qui di seguito.

Esse quindi sono apparenze diverse di un'unica materia. Questo mio concetto venne riconosciuto indispensabile dal celebre Heisenberg al Congresso dei Premi Nobel di Lindau svoltosi nel 1956, per spiegare il comportamento dei costituenti nucleari.

Cap. V°

Campi rotanti perpendicolari

Nessuno ha mai svelato il perchè le forze elettriche si manifestano sempre in direzione perpendicolare al piano del campo magnetico che le produce. Tuttavia partendo da questo dato inoppugnabile perchè sperimentalmente accertato, Stokes ha trovare delle relazioni matematiche che permettono di trasformare l'integrale lineare di un vettore lungo un circuito chiuso, nell'integrale di un vettore normale al piano del circuito considerato, ed il Maxwell applicando tale teorema è pervenuto alle equazioni fondamentali che pongono in relazione le forze elettriche con quelle magnetiche.

Ma le relazioni di Stokes, in quanto considerano vettori, non riguardano solo il caso particolare delle forze elettro-magnetiche, ma anche forze di qualsiasi natura. L'estensione a queste del teorema di Stokes appare ingiustificabile, poichè le forze giacenti in un piano non hanno alcuna componente normale ad esso. Bisogna quindi svelare il meccanismo fisico che provoca forze perpendicolari, cioè in quali casi e perchè la perpendicolarità sorga, non solo tra forze elettriche e magnetiche, ma anche fra queste e quella che produce lo spostamento di un conduttore nota sotto il nome di « forza elettro-motrice », la quale manifestandosi nella direzione radiale del campo magnetico, tende ad avvicinare il conduttore inducente a quello indotto, e perciò ha tutte le caratteristiche di una forza centrale di gravità. I vettori che rappresentano la forza di spostamento (gravità), la forza elettrica e quella magnetica, sono quindi perpendicolari tra di loro, secondo una terna di assi coordinati. La regola di Fleming ci dice che i tre vettori assumono direzione e verso come sono rivolte le punte del medio, dell'indice e del pollice della mano sinistra disposti ortagonalmente e ci consente di trovare il senso di ciascuna forza, quando varia quello delle altre due. Ma tutto ciò è basato sulla constatazione di fatto, cioè sull'empirismo, e non spiega affatto nè la perpendicolarità delle forze, nè la la loro inversione di senso con l'invertirsi di una delle altre due.

Orbene, considerando un campo rotante di spazio fluido centromosso ed immerso in esso un elettrone disposto col suo asse di rotazione inclinato rispetto a quello del campo, l'elettrone sarà soggetto all'effetto Magnus, subirà cioè una spinta risultante, scomponibile in tre altre dirette secondo gli assi ortagonali, componenti che si identificano appunto nella forza di gravità G diretta verso il centro del campo, nella forza magnetica H tangente alle linee circolari di esso, e nella forza elettrica E diretta perpendicolarmente al piano del campo. Invertendo il senso di rotazione dell'elettrone, oppure quello del campo, varierà pure il senso della forza elettrica, e cioè giroscopica.

Il modello fisico da me prospettato, consente quindi non solo di spiegare come dalla rotazione di forze che giacciono in un piano possano sorgere forze normali a tale piano, ma anche consente di trovare le loro relazioni, di svelare che le forze gravitiche, elettriche e magnetiche sono effetti Magnus, sono cioè forze della stessa natura fluido-dinamica.

Tenendo presente quanto sopra, vogliamo ora esaminare particolarmente il caso in cui l'asse di rotazione della sfera planetaria

è perpendicolare all'asse di rivoluzione del campo centro-mosso di spazio fluido.

Se le masse planetarie sono ultramicroscopiche, come gli elettroni dell'atomo, gli effetti Magnus ci appaiono come effetti elettromagnetici; mentre se le masse planetarie sono macroscopiche come quelle astrali, gli effetti Magnus ci appaiono come effetti giroscopici che fanno inclinare l'asse polare di rotazione facendogli descrivere un cono di precessione ed oscillazioni di nutazione.

1°) Trattiamo analiticamente quest'ultimo caso (Fig. 3).

Chiamando con (ω_z) la velocità angolare della sfera planetaria intorno al suo asse polare, con (m_0) la sua massa, con (r) il suo raggio, con (ω_z) la sua velocità angolare di rivoluzione intorno all'asse Z, con (R) la sua distanza dal centro del campo, con F_z la forza giroscopica, avremo che il momento di questa forza rispetto al centro del campo sarà:

$$F_z R = I\omega_z \omega_z \qquad (44$$

Dove notoriamente $I = 2/5\, m_0 r^2$. Poichè I, ω_z, sono costanti, risulta:

$$F_z R = K\omega_z \qquad (45$$

Derivando tale equazione rispetto al tempo, otterremo la variazione del momento giroscopico cui è soggetta la massa planetaria, cioè:

$$F_z \frac{\delta R}{\delta t} + \frac{\delta F_z}{\delta t} R = K \frac{\delta \omega_z}{\delta t} \qquad (46$$

Ma la velocità angolare (ω_z) intorno all'asse Z del campo centro-mosso di spazio fluido, in funzione delle componenti delle velocità periferiche V_x, V_y, risulta:

$$\omega_z = \frac{1}{2}\left(\frac{\delta V_y}{\delta x} - \frac{\delta V_x}{\delta y}\right) \qquad (47)$$

Sostituendo questo valore al secondo membro della (46) e considerando che $\frac{\delta R}{\delta t} = v$, è la velocità radiale con la quale si può spostare la sfera planetaria lungo il raggio che la unisce al centro del campo, tagliando così le linee di moto circolari di esso, avremo:

$$F_z v + R \frac{\delta F_z}{\delta t} = \frac{K}{2}\left[\frac{\delta}{\delta x}\left(\frac{\delta V_y}{\delta t}\right) - \frac{\delta}{\delta y}\left(\frac{\delta V_x}{\delta t}\right)\right] \qquad (48)$$

Tenendo presente che le derivate delle velocità rispetto al tempo sono pari ad accelerazioni, e che moltiplicando queste per la

massa (ϱ) del fluido che urta la sfera nel tempo unitario, si hanno le forze esercitate su di essa, avremo:

$$F_y = \varrho \frac{\delta V_y}{\delta t} \qquad F_x = \varrho \frac{\delta V_x}{\delta t} \qquad (49)$$

Sostituendo questi valori nella (48), si ha:

$$\frac{2\varrho}{K} vF_z + \frac{2\varrho}{K} R \frac{\delta F_z}{\delta t} = \frac{\delta F_y}{\delta x} - \frac{\delta F_x}{\delta y} \qquad (50)$$

Ossia:

$$\frac{2\varrho}{K} vF_z + \frac{2\varrho}{K} R \frac{\delta F_z}{\delta t} = Rot\ F_{xy} \qquad (51)$$

Questa ci dice che il rotore delle forze esplicate dallo spazio fluido nel piano X, Y del campo centro-mosso, è proporzionale alla somma della forza giroscopica F_z che si esplica in direzione normale al piano del campo sulla sfera, e del momento giroscopico della derivata di tale forza rispetto al tempo.

Se poniamo:

$$\frac{2\varrho}{K} v = 4\pi b\nu \quad ; \quad \frac{2\varrho}{K} R = \frac{\varepsilon}{\nu} \qquad (52)$$

$$F_z = E_z \qquad F_y = H_y \qquad F_x = H_x$$

Dove b è la conduttività elettrica, ν il rapporto tra unità elettristatiche ed elettromagnetiche, ε l'inverso della costante dielettrica, E_z la forza elettrica, ed H_x H_y le forze magnetiche, avremo che la (51), diventa:

$$4\pi b\nu E_z + \frac{\varepsilon}{\nu} \frac{\delta E_z}{\delta t} = Rot\ H_{xy} \qquad (53)$$

Questa è l'equazione fondamentale di Maxwell che pone in relazione le forze magnetiche con quelle elettriche. Essa può trasformarsi in altra equivalente in funzione della velocità C di propagazione della perturbazione. Infatti ponendo:

$$\nu = C\varepsilon \qquad F_z = \frac{\varrho v}{bC^2\mu} \qquad D = \frac{\varepsilon}{\mu}\varrho \qquad (54)$$

dove μ è l'inverso della costante magnetica, la (53) diviene:

$$4\pi D \frac{v}{C} + \frac{1}{C} \frac{\delta E_z}{\delta t} = Rot\ H_{xy} \qquad (55)$$

che è l'equazione di Lorenz.

Le (51) (53) (55) ci dimostrano che « Le forze elettriche E_z si identificano con le forze giroscopiche F_z destate per effetto Magnus sugli elettroni planetari atomici, quando questi sono investiti dalla corrente circolare di spazio fluido centro-mosso, e che le forze magnetiche H_{xy} si identificano con le forze F_{xy} radiali e tangenziali esercitate dallo spazio fluido in circolazione contro gli eletroni in esso immersi ».

Se la forza giroscopica F_z che subiscono gli elettroni è abbastanza forte da superare l'attrazione nucleare, può lanciarli fuori dall'atomo, lungo il conduttore ad urtare altri atomi, i quali così espellono a loro volta altri elettroni producendo la corrente eletrica. Se il conduttore è una delle linee nervose del nostro corpo, noi percepiamo quindi una successione rapidissima di urti, sensazione che abbiamo battezzata col nome di « elettricità ».

Ne consegue che noi, non potendo vedere gli elettroni rotanti su se stessi (giroscopi) e rivolventi intorno al nucleo degli atomi che costituiscono il conduttore; nè potendo vedere la circolazione dello spazio fuido (campo magnetico) che li investe; abbiamo creduto erroneamente che le forze giroscopiche cui è soggetto l'eletrone siano di quella natura misteriosa che abbiamo chiamata elettricità; ed abbiamo ritenuto che le forze sviluppate dalla circolazione dello spazio fluido, che non vediamo, siano forze di un'altra misteriosa qualità che abbiamo chiamato magnetismo. In realtà però che la natura di tali forze sia elettrica o magnetica, noi non potevamo stabilire, perchè si tratta sempre di forze e come tali le abbiamo percepite e misurate, a prescindere dalla loro natura, che pertanto può benissimo essere fluido-dinamica, come abbiamo dimostrato, traendo le equazioni (53) e (55) di Maxwell e di Lorenz, da quella (51) della spazio-dinamica.

Poichè anche trattando i campi attrattivi della materia, siamo giunti alla stessa unificazione, ne consegue che le forze elettriche E, magnetiche H, e gravitiche G, sono di natura fluido-dinamica. *C.V.D.*

2°) Abbiamo detto che campi rotanti perpendicolari producono nelle masse plenetarie macroscopiche effetti giroscopici. Vediamo di chiarire il concetto e le conseguenze. Con la bilanca giroscopica si può constatare che impresso alla sfera planetaria un moto di rivoluzione attorno all'asse **Z**, ed uno di rotazione attorno al suo asse polare **X**, questo si inclina e descrive un cono di precessione, nel mentre che la sua estremità oscilla sul cerchio di base di tale cono (moto di nutazione).

Orbene con una serie di esperimenti ho potuto dimostrare che se la bilancia in azione è disposta sopra un disco rotante, si ha un

secondo moto di nutazione che si sovrappone al primo; e se tale disco a sua volta è imperniato alla periferia di un altro disco rotante, la sfera subisce un terzo moto di nutazione, e così via. (Figg. 9, 10).

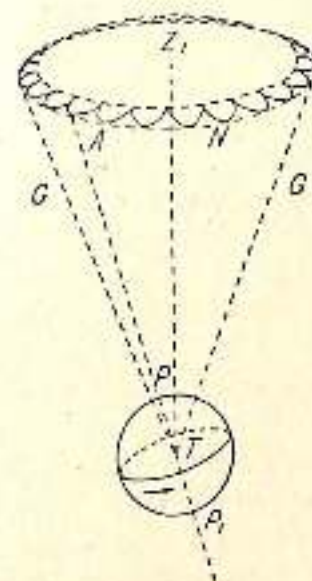



FIG. 9 - Cono di precessione ed oscillazioni di nutazione dell'asse della Terra.

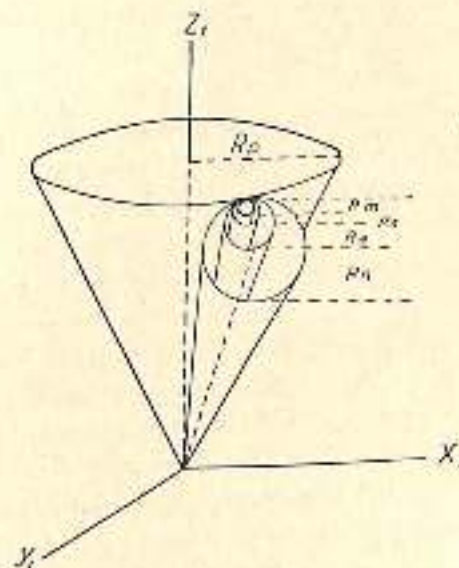



FIG. 10 - Cono di precessione e coni di nutazione dell'asse della Terra prodotti dai sistemi extra-solari di trascinamento.

E' evidente quindi che il numero di cicli di nutazione è pari al numero dei sistemi di trascinamento della sfera planetaria. E poichè la Terra rotorivoluendo attorno al Sole si comporta come un giroscopio, dal numero delle variazioni cicliche dell'inclinazione del suo asse polare (moti di nutazione) ho potuto scoprire che il sistema solare rotorivoluisce, assieme ad altri complessi simili, attorno al centro di un altro sistema « locale »; il quale a sua volta rotorivoluisce attorno alla « Via Lattea »; la quale rotorivoluisce con altri complessi simili, attorno al centro ancor più distante di una « Super-Galassia », e così via.

In base all'equazione (44) ho potuto così ricavare i raggi R crescenti di tali campi rotanti di spazio fluido centro-mossi, le loro velocità angolari ω_x di rotazione, e ω_z di rivoluzione, sino al sistema attualmente appena visibile con i più potenti telescopi, cicli che si compiono in mesi, anni, decenni, secoli, millenni, miliardi di anni.

Stante che tali sistemi sono installati uno a bordo dell'altro, è chiaro che la velocità di una nebulosa rispetto a noi, sarà la somma delle velocità di trascinamento di tutti i sistemi interposti tra essa e la Terra, e sarà tanto maggiore quanto più quella nebulosa dista da noi, come risultò infatti dalle osservazioni effettuate poi a M. Wilson dall'astronomo Humason. L'aumento della velocità con la distanza della nebulosa non è quindi dovuto all'espandersi dell'Universo, come ha ritenuto Einstein, ma alla ragione sopra esposta.

Considerando quindi gli effetti giroscopici della Terra, mi è stato possibile determinare i raggi dei sistemi extra-solari, le loro velocità periferiche di rotazione e di rivoluzione, le inclinazioni dei loro assi, e così sono passato dall'astronomia newtoniana limitata al sistema semplice del Sole, a quella dei complessi sistemi astrali ultra galattici. Usando lo stesso metodo dei fenomeni giroscopici, sono passato dalla meccanica dell'atomo a quella delle molecole e dei cristalli.

Per quanto detto, l'inclinazione dell'asse terrestre sul piano equatoriale del Sole, varia quindi continuamente con i cicli di nutazione, compiendo escursioni di ampiezza crescente sino a capovolgere i poli.

Ma il variare dell'inclinazione dell'asse terrestre, comporta il variare della durata del giorno e della notte nei diversi paralleli di essa e lo spostamento su di essi delle condizioni climateriche. Vuol dire spostare le zone torride e gelate di parallelo in parallelo sino a portare i ghiacci all'equatore e viceversa. Si spiegano così, con

gli effetti giroscopici composti cui è soggetta la Terra, le variazioni gravitiche, magnetiche, elettriche, termiche, che distinguono le diverse ere prestoriche che hanno dato luogo agli sconvolgimenti della superficie del nostro globo, al conseguente estinguersi di intere speci di vegetali ed animali, od al loro emigrare in altre zone più adatte alla loro vita.

Con la conoscenza dei cicli giroscopici del nostro pianeta e del loro succedersi, ho così reso possibile la determinazione delle date esatte di speciali remoti avvenimenti geologici, i quali passano così dalla preistoria senza tempo, alla storia ben precisa di un calendario in millenni, ricostruito in base alla dinamica celeste, ed ho reso possibile sapere come è perchè si svolsero quei periodi e quando si ripeteranno nel futuro.

Cap. VI°

CAMPI ROTANTI INCLINATI

1°) Quando le masse planetarie hanno l'asse inclinato rispetto al campo rotante centro-mosso, sono soggette, per effetto Magnus, ad una spinta T che può essere scomposta nelle tre componenti F_x, F_y, F_z, rispettivamente disposte secondo gli assi coordinati ortagonali. Chiameremo perciò la risultante T « trivettore universale ». Questo, per le equivalenze (52) risulta ovviamente determinato dalla relazione:

$$T = \sqrt{F_x{}^2 + F_y{}^2 + F_z{}^2} = \sqrt{G_x{}^2 + H_y{}^2 + E_z{}^2} \qquad (56)$$

La proiezione del trivettore T sul piano **Y**, **Z**, da luogo al bivettore elettromagnetico E_m, determinato dalla relazione:

$$E_m = \sqrt{F_y{}^2 + F_z{}^2} = \sqrt{H_y{}^2 + E_z{}^2} \qquad (57)$$

La proiezione del trivettore T sul piano X, **Z**, da luogo al bivettore gravitelettrico G_e, secondo l'equazione:

$$G_e = \sqrt{F_x{}^2 + F_z{}^2} = \sqrt{G_x{}^2 + E_z{}^2} \qquad (58)$$

La proiezione del trivettore T sul piano **X**, **Y**, da luogo al bivettore magnetogravitico H_g, espresso dalla:

$$H_g = \sqrt{F_x{}^2 + F_y{}^2} = \sqrt{G_x{}^2 + H_y{}^2} \qquad (59)$$

Poichè il trivettore T giace sul piano equatoriale della sfera planetaria, esso è perpendicolare all'asse di rotazione di questa. Ne

segue che dal rapporto tra la forza F_z e quella F_x dipende l'inclinazione dell'asse del pianeta sul piano equatoriale del Sole, e dell'asse degli elettroni sul piano equatoriale del nuclo atomico. Tale inclinazione che è quella del bivettore gravitelettrico, risulta quindi immediatamente determinata dalla:

$$\frac{F_z}{F_x} = \frac{E_z}{G_x} = tang\, \alpha \tag{60}$$

L'inclinazione del bivettore elettro-magnetico, risulta invece:

$$\frac{F_z}{F_y} = \frac{E_z}{H_y} = tang\, \beta \tag{61}$$

L'inclinazione del bivettore magneto-gravitico, risulta:

$$\frac{F_y}{F_x} = \frac{H_y}{G_x} = tang\, \gamma \tag{62}$$

Questa ci da modo di calcolare l'inclinazone dell'asse polare del pianeta rispetto all'asse magnetico.

2°) Premesso quanto sopra, passiamo a trovare le relazioni tra le forze di campo e quelle giroscopiche. L'equazione (56) ci dice che forze gravitiche, elettriche e magnetiche, non sono che apparenze delle equivalenti forze spazio-dinamiche disposte per effetto Magnus, in tre direzioni perpendicolari tra di loro, che sono le componenti di un'unica risultante T, la quale resta costante per un determinato pianeta e campo, pur potendo variare la sua inclinazione. Ne consegue che se varia una delle componenti, variano anche le altre due e tale variazione è legata all'equazione (56).

Così come abbiamo scomposte le forze nelle tre direzioni ortagonali, possiamo scomporre anche la velocità angolare di rivoluzione (ω) del campo inclinato, nelle tre componenti (ω_x) (ω_y) (ω_z), e procedendo nello stesso modo come abbiamo fatto per ottenere la (51), nella considerazione che la sfera rimanga immobile entro il campo, cioè che la sua velocita radiale sia nulla ($v = o$), arriveremo alle seguenti espressioni:

$$\begin{aligned}
\frac{2\varrho}{K} R \frac{\delta F_x}{\delta t} &= \frac{\delta F_z}{\delta y} - \frac{\delta F_y}{\delta z} = Rot\, F_{xy} \\
\frac{2\varrho}{K} R \frac{\delta F_y}{\delta t} &= \frac{\delta F_x}{\delta z} - \frac{\delta F_z}{\delta x} = Rot\, F_{xz} \\
\frac{2\varrho}{K} R \frac{\delta F_z}{\delta t} &= \frac{\delta F_y}{\delta x} - \frac{\delta F_x}{\delta y} = Rot\, F_{yx}
\end{aligned} \tag{63}$$

Tenendo conto delle (51-52-54) e considerando che in base alle (57) (58) (59), risulta $F_{yz} = E_m$, $F_{xz} = G_e$, $F_{yx} = H_g$, le (63) diventano:

$$\begin{aligned}
\frac{\eta}{\nu} \frac{\partial G_x}{\partial t} &= Rot\, E_m \\
\frac{\mu}{\nu} \frac{\partial H_y}{\partial t} &= Rot\, G_e \\
\frac{\varepsilon}{\nu} \frac{\partial E_z}{\partial t} &= Rot\, Hg
\end{aligned} \tag{64}$$

Queste sono le identità che ho trovate tra le forze fluido dinamiche (63) e quelle gravitiche, elettriche e magnetiche (64).

Cap. VII°

Campi oscillanti e loro effetti

1°) Allo stesso modo come una massa sferica ruotando su se stessa sempre nello stesso senso provoca nello spazio fluido circostante un campo circolante centro-mosso (campo gravitico e magnetico); così se essa ruota ora in un senso ed ora nel contrario, provoca nello spazio in cui è immersa, un campo rotante alternato. Se l'asse della sfera è inclinato rispetto a quello della sfera planetaria, l'onda di spazio che investe questa ultima, avrà tre proiezioni differenti sui tre piani ortagonali di riferimento. Le tre forze alterne che tali onde trasmettono in direzione trasversale alla loro propagazione, saranno le F_x, F_y, F_z, sopra menzionate, ma in questo caso però tali forze varieranno da un valore nullo ad un valore massimo positivo, per decrescere sino ad un massimo negativo, e così via.

I valori istantanei di tali forze saranno rappresentati dalle equazioni (63) e (64), le quali differenziate ulteriormente rispetto al tempo ci daranno le velocità con le quali le perturbazioni ondose si propagano nello spazio, cioè:

$$\begin{aligned}
\frac{2\varrho}{K} R \frac{\partial^2 F_x}{\partial t^2} &= \frac{\partial^2 F_z}{\partial t\, \partial y} - \frac{\partial^2 F_y}{\partial t\, \partial z} \\
\frac{2\varrho}{K} R \frac{\partial^2 F_y}{\partial t^2} &= \frac{\partial^2 F_x}{\partial t\, \partial z} - \frac{\partial^2 F_z}{\partial t\, \partial x} \\
\frac{2\varrho}{K} R \frac{\partial^2 F_z}{\partial t^2} &= \frac{\partial^2 F_y}{\partial t\, \partial x} - \frac{\partial^2 F_x}{\partial t\, \partial y}
\end{aligned} \tag{65}$$

Tenendo conto delle (55) (63), ed annullando successivamente una delle tre forze componenti, le (65) diventano:

$$\frac{1}{C^2}\frac{\partial^2 F_x}{\partial t^2} = \frac{\partial^2 F_x}{\partial z^2} = \Delta F_x$$

$$\frac{1}{C^2}\frac{\partial^2 F_y}{\partial t^2} = \frac{\partial^2 F_y}{\partial x^2} = \Delta F_y \qquad (66)$$

$$\frac{1}{C^2}\frac{\partial^2 F_z}{\partial t^2} = \frac{\partial^2 F_z}{\partial t^2} = \Delta F_x$$

Ponendo al posto dei simboli delle forze fluido-dinamiche, quelli delle corrispondenti forze gravitiche, elettriche e magnetiche, avremo:

$$\frac{1}{C^2}\frac{\partial^2 G_x}{\partial t^2} = \Delta G_x$$

$$\frac{1}{C^2}\frac{\partial^2 H_y}{\partial t^2} = \Delta H_y \qquad (67)$$

$$\frac{1}{C^2}\frac{\partial^2 E_z}{\partial t^2} = \Delta E_z$$

Sono queste le equazioni che reggono la propagazione delle forze trasmesse dalle onde spaziali, cioè l'apparente propagazione della gravità, del magnetismo, dell'elettricità, nel mezzo ambiente (spazio fluido). Esse sono identiche a quelle della propagazione del suono, e sono soddisfatte attribuendo alle forze i seguenti valori:

$$F_x = G_x = f\,(z + Ct)$$

$$F_y = H_y = f\,(x + Ct) \qquad (68)$$

$$F_z = E_z = f\,(y + Ct)$$

Queste rappresentano un sistema di valori in funzione della f che col crescere del tempo t si spostano con la velocità C nella direzione di propagazione. Ci dicono in sostanza che le tre componenti F_x, F_y, F_z, delle forze si propagano per onde che giacciono nei rispettivi tre piani coordinati.

Ora se una sola onda trasmette al minuto secondo una determinata forza di intensità h, un numero ν di onde (treno d'onde), trasmetterà nello stesso tempo, una forza totale F pari a:

$$F = h\nu \qquad (69)$$

I treni d'onde componenti sui tre piani ortagonali, trasmetteranno quindi ciascuno le seguenti forze:

$$F_x = h_1\nu \qquad F_y = h_2\nu \qquad F_z = h_3\nu \qquad (70)$$

Se il treno di onde di spazio fluido ha la frequenza ν pari a quella delle vibrazioni hertziane, urtando contro un'antenna marconiana, solleciterà gli atomi e quindi gli elettroni periferici a muoversi di moto alterno. Allora la componente dell'accelerazione degli elettroni secondo l'asse Z dell'antenna, moltiplicata per la loro massa, sarà equivalente ad una forza elettrica E_z; la componente diretta secondo l'asse Y, avrà effetti magnetici, e la componente secondo l'asse X avrà effetti gravitici. Potremo perciò scrivere le (70) nel seguente modo:

$$G_x = h_1\nu \qquad H_y = h_2\nu \qquad E_z = h_3\nu \qquad (71)$$

E' evidente che se disponiamo l'antenna nelle altre due direzioni X, Y, avremo altre due terne di valori simili.

Ciò vuol dire che gli effetti elettrici, magnetici e gravitici, sorgono solo allorchè l'onda di spazio fluido si infrange contro la materia granulare (antenna), o meglio contro i suoi costituenti: atomi ed elettroni.

Tale onda, quindi, contrariamente a quanto ritenuto sinora, non trasmette nè gravità, nè magnetismo, nè elettricità, ma solamente trasmette un movimento alternato di spazio fluido.

Se l'onda risultante ha una frequenza ν uguale a quelle delle radiazioni termiche, allora infrangendosi contro un corpo solido o gassoso, ne pone in oscillazione le molecole, e se queste vengono ad urtare contro gli organi disseminati nella nostra epidermide, suscitano nella nostra psiche la sensazione termica T, e si avrà, sempre in base alla (69):

$$T = h_4\nu_4 \qquad (72)$$

Se l'onda risultante di spazio fluido ha invece la frequenz ν pari a quella delle vibrazioni ottiche, allora infrangendosi sulla retina del nostro bulbo oculare, produrrà in questa una corrente elettrica di pari frequenza che tradotta al cervello tramite il nervo ottico, susciterà nella nostra psiche la sensazione di luce L, secondo la relazione:

$$L = h_5\nu_5 \qquad (73)$$

In base alle (64) e (67), risultando:

$$\frac{1}{C^2} = \frac{\eta\mu}{\nu^2} = \frac{\mu\varepsilon}{\nu^2} = \frac{\varepsilon\eta}{\nu^2}$$

si ha:

$$C = \frac{\nu}{\sqrt{\eta\mu}} = \frac{\nu}{\sqrt{\mu\varepsilon}} = \frac{\nu}{\sqrt{\varepsilon\eta}} \tag{74}$$

Nel vuoto pneumatico o nell'aria, dove con sufficente approssimazione si può ritenere $\mu = 1$, $\varepsilon = 1$, $\eta = 1$, risulta $C = \nu$, cioè la velocità di propagazione dell'onda di spazio fluido, è uguale al rapporto tra l'unità elettromagnetica e quella elettrostatica, è pari cioè a 3.10^5 Km./sec., che è proprio la velocità con la quale la luce, il calore radiante, l'elettricità, il magnetismo e la gravità sembra che si spostano.

Dico sembra, perchè in realtà che si sposta è solamente una onda di spazio fluido, la quale generata da una massa localizzata in un punto, diffondendosi nel mezzo, viene ad imprimere movimento ad un'altra massa situata in altro luogo, e solamente quando tale moto viene ad infrangersi contro i nostri organi di senso ponendone in oscillazione gli atomi, vengono prodotte quelle correnti elettriche che suscitano nella nostra psiche le diverse manifestazioni citate sotto forma di sensazioni.

Dalle equazioni di cui sopra, emerge un importante scoperta, e cioè che « anche la gravità si propaga con la velocità della luce e può essere una forza continua provocata e trasmessa da campi rotanti di spazio fluido centro-mossi in un solo senso, oppure una forza alterna, provocata da campi che variano ritmicamente senso di rotazione con determinate frequenze. Essa quindi può assumere valori positivi e negativi ».

L'equazione (69) vale anche per gli effetti acustici, qualora si consideri che il mezzo trasmittente sia l'atmosfera e si tenga presente che le onde prodotte in essa non sono più trasversali alla direzione della loro propagazione, ma bensì che si formano in tale direzione. L'equazione del suono S, diverrà perciò sempre in base alla (69):

$$S = h_4 \nu_a \tag{75}$$

2°) Se la velocità di oscillazione del campo centro-mosso non varia col tempo, ma è il conduttore che si sposta dentro tale campo, normalmente alle linee di circolazione del fluido, con velocità $v =$ costante, allora il secondo addendo del primo membro della (50), si annulla e quell'equazione e le altre due analoghe, tenendo conto che le forze espresse al primo membro siano funzioni rispettive delle coordinate x, y, z si trasformeranno nelle seguenti:

$$\frac{2\varrho}{K} vF_x = \frac{\partial F_x}{\partial y} \; ; \quad \frac{2\varrho}{K} vF_y = \frac{\partial F_x}{\partial z} \; ; \quad \frac{2\varrho}{K} vF_z = \frac{\partial F_y}{\partial x} \tag{76}$$

le quali differenziate rispetto al tempo, tenendo conto delle (65), diventano:

$$\frac{2\varrho}{K} v \frac{\partial F_x}{\partial t} = \frac{\partial^2 F_x}{\partial t \partial y} \; ; \quad \frac{2\varrho}{K} v \frac{\partial F_y}{\partial t} = \frac{\partial^2 F_x}{\partial t \partial z} \; ; \quad \frac{2\varrho}{K} v \frac{\delta F_z}{\delta t} = \frac{\partial^2 F_y}{\delta t \partial x} \tag{77}$$

Sostituendo ai secondi membri, i loro valori tratti dalle (65) e (66) avremo:

$$a \frac{\delta F_x}{\delta t} = \Delta F_x \; ; \quad a \frac{\delta F_y}{\delta t} = \Delta F_y \; ; \quad a \frac{\delta F_z}{\delta t} = \Delta F_z \tag{78}$$

Dalle quali, tenendo presenti le equivalenze (52), avremo:

$$a \frac{\delta G_x}{\delta t} = \Delta G_x \; ; \quad a \frac{\delta H_y}{\delta t} = \Delta H_y \; ; \quad a \frac{\delta E}{\delta t} = \Delta E_z \tag{79}$$

Sono queste le equazioni di propagazione della gravità, della elettricità e del magnetismo lungo un conduttore perfetto immerso nello spazio fluido oscillante. Esse sono identiche a quelle della propagazione del calore nei buoni conduttori, e la forza giroscopica si propaga in tal caso come la temperatura, perchè sono equivalenti.

Le (67) e le (79) sono, com'è noto, sperimentalmente verificate, il che comprova la mia teoria spaziodinamica anche nel campo delle trasmissioni oscillatorie. *C.V.D.*

Cap. VIII°

Azioni e reazioni tra onde e corpuscoli

Abbiamo visto che la trasmissione delle forze del campo oscillante di spazio fluido è definita dalle (66). Consideriamo, per brevità, solo la prima, che si può scrivere:

$$\frac{\delta^2 F_x}{\delta t^2} = C^2 \Delta F_x \tag{80}$$

Tenendo presente che F_x è funzione sinusoidale del tempo, si ha:

$$\frac{\delta^2 F_x}{\delta t^2} = -4\pi^2 \nu^2 F_x \tag{81}$$

Combinando queste due equazioni si ha:

$$\Delta F_x + 4\pi^2 \frac{\nu^2}{C^2} F_x = O \tag{82}$$

Chiamando con E_P, E_C, E_t, rispettivamente l'energia potenziale, cinetica e totale del campo, si ha notoriamente:

$$(E_P + E_C) = E_t \tag{83}$$

che elevata al quadrato diventa:

$$(E_P + E_C)^2 = E_t^2 \tag{84}$$

Considerando che l'energia potenziale in ogni punto del campo è eguale all'energia cinetica dello spazio fluido in oscillazione, cioè $E_P = E_C$, avremo che la (84) diventa:

$$E_t^2 = 4E_C^2 \tag{85}$$

Essendo poi nel punto considerato l'energia E_C del campo pari all'energia cinetica da esso impressa alla sfera planetaria di massa m, che immersa in esso rivoluisce a velocità C, sarà:

$$E_C = \frac{mC^2}{2} \tag{86}$$

Dalla (85) e dalla (86), si ha perciò che:

$$C^2 = \frac{E_t^2}{2mE_C} \tag{87}$$

Dalla (83) risultando:

$$E_C = E_t - E_P \tag{88}$$

Sostituendo tale valore in (87), si ottiene:

$$C^2 = \frac{E_t^2}{2m(E_t - E_p)} \tag{89}$$

Tenendo presente la (89), e che in base alla (43) risulta $E_t = h\nu$, la (82) diviene:

$$\Delta F_x + \frac{8\pi^2 m}{h^2}(E_t - E_p) F_x = O \tag{90}$$

Posto $F_x = \psi$ si ha:

$$\Delta \Psi + \frac{8\pi^2 m}{h^2}(E_t - E_p)\, \Psi = O \tag{91}$$

La quale è la famosa equazione di Schrödinger che regge le azioni tra onde e corpuscoli.

Sinora si è ritenuto erroneamente che la ψ^2 rappresentasse un'onda astratta di probabilità, cioè il variare delle possibilità di trovare un corpuscolo nei vari punti dello spazio e nei vari istanti; ma con tale concezione si toglie all'onda ogni substrato fisico, e non si può spiegare perciò come la radiazione si propaga nel vuoto, nè perchè mantenga la stessa ampiezza e frequenza durante il tragitto, in quanto le probabilità di un avvenimento hanno viceversa dei massimi e dei minimi distribuiti irregolarmente nello spazio e nel tempo ed assumono valori varianti a caso.

Identificando la (90) con la (91), ho dimostrato invece che la ψ indica la forza F_x alterna, suscitata per effetto Magnus, nel corpuscolo planetario, dall'onda fisicamente reale di spazio fluido che lo investe, forza che varia sinusoidalmente di intensità nei vari punti ed istanti, proprio come varia l'onda che la provoca.

Anche l'equazione di Schrödinger tratta supinamente dall'esperienza, si può dedurre quindi analiticamente e concettualmente solo dalla spazio-dinamica. *C.V.D.*

La grande importanza di ciò non sta solamente nel fatto di avere spiegato come vengono collegate le onde esterne all'atomo, al movimento degli elettroni interni ad esso, ma sopratutto nel fatto che viene bandita dalla fisica la concezione che il mondo è un caos di eventi retti dalla legge delle probabilità; e viene confermato che viceversa è un insieme grandioso ed ordinato di fenomeni retti dalla legge di causa ed effetto; il che ci assicura che questi raggiungono delle finalità e che vi deve essere una causa prima che li provoca ed una mente che li orienta verso quelle finalità: **Dio.**

Cap. IX°

La struttura della materia granulare

Abbiamo dimostrato che i campi attrattivi e quelli oscillanti che si manifestano intorno alle masse materiali non sono che movimenti rotanti continui od alterni da esse prodotti nello spazio fluido che le circonda.

Resta ora da vedere qual'è la sostanza che costituisce le masse stesse. Evidentemente in base al principio unifenomenico anch'esse debbono essere formate di spazio fluido in movimento, ed in effetti abbiamo già dimostrato che l'atomo è un campo rotante di spazio fluido centro-mosso, suddiviso in tante superfici sferiche concen-

triche di eguale spessore, aventi velocità periferiche decrescenti con l'aumentare del loro raggio, secondo l'equazione (23). L'energia cinetica di un atomo, anche se questo nel suo complesso non si sposta, sarà quindi data dalla forza viva che ha la massa sferica di spazio che lo costituisce nel rotare su se stessa, e poichè questa è suddivisa in strati sferici, tale energia risulta:

$$E = mC^2 \qquad (92)$$

nella quale m designa la massa complessiva delle sfere e C la loro velocità di rotazione media, che evidentemente deve essere non inferiore a quella di rivoluzione degli elettroni intorno al nucleo, cioè pari a quella della luce.

La famosa espressione (92) che contempla l'energia contenuta in un grano di materia discende quindi con immediatezza considerando la forza viva di rotazione che hanno le successive sfere di spazio fluido che lo costituiscono in base all'equazione del Leibniz, usata nella meccanica classica sino dal 1716, senza bisogno di ricorrere alle montagne di calcoli tensoriali che comporta la teoria di Einstein e senza bisogno di infrangere la relatività classica di Galilei.

Dai calcoli di Abraham e dall'esperimento di Kaufmann, come ho dimostrato nella memoria intitolata: « Revisione delle basi teoriche e sperimentali della fisica moderna », era risultato che l'energia della materia quiescente è pari alla sua massa per il quadrato della velocità della luce.

Einstein cercò di introdurre questo concetto nella sua teoria, con una gratuita analogia tra la densità di impulso meccanico e la densità di impulso elettromagnetico. Ma come e perchè c'entri nella materia la velocità della luce, o quella equivalente delle propagazioni elettromagnetiche, egli non ha saputo dire. Non ha spiegato il significato fisico della (92); tanto è vero che ancor oggi Oppenheimer, che pure è il padre della bomba atomica, ha dichiarato (Realités - Giugno 1957), che tutti gli scienziati del mondo che hanno partecipato al famoso Congresso dell'energia atomica di Ginevra nel Giugno 1955, non hanno appreso nulla sulla spiegazione scientifica di questa energia, ed hanno abbandonato Ginevra con un senso di totale « depressione intellettuale ». Ciò dimostra che la teoria di Einstein che postula variazioni di massa con la velocità, basandosi sulle assurde contrazioni di spazio e dilatazioni di tempo, non spiega affatto il significato fisico della (92), che pure gli è stata attribuita come il suo più alto titolo di merito. In verità facendo svanire la materia nell'impalpabile energia senza massa materiale, egli ha reso incomprensibile la costituzione interna, il meccanismo e tutte le caratteristiche della materia, dal nucleo alle stelle; ha reso incomprensibile la struttura del mezzo ambiente ed il suo dinamismo, ed impossibile spiegare come e perchè esso possa trasmettere azioni a distanza.

Non ha capito, e l'infatuazione della sua teoria non ha permesso agli altri di capire, che la materia, anche se quiescente, ha un'energia interna per il fatto che è costituita di corpuscoli sferici di spazio fluido che ruotano su se stessi alla velocità della luce.

Il verificarsi della (92) nella disintegrazione atomica, ci assicura che la materia granulare è costituita di sfere di spazio fluido dotato di massa in movimento rotatorio rispetto allo spazio fluido ambiente. E' la prova sperimentale più evidente della mia teoria.

Più grande è la velocità di rotazione degli strati di spazio fluido che costituiscono l'atomo, maggiori saranno le forze centrifughe da questi sviluppate verso l'ambiente esterno. Per schiacciare l'atomo bisogna quindi esercitare una forza maggiore di quella centrifuga, la quale è proprio quella che determina la durezza della particella considerata. E poichè tale forza dipende dal quadrato delle velocità di rotazione C, che per l'atomo è prossima a quella della luce, ne segue che la durezza di un atomo è altissima. Si spiega così chiaramente come l'atomo, pur essendo costituito di spazio fluido avente tenuissima densità, possa assumere la consistenza, la durezza e la rigidità che presenta un corpo solido. Tali qualità sono perciò apparenze dovute al moto relativo tra lo spazio fluido contenuto nell'atomo e quello circostante alla sua sfera.

La conferma di ciò si ha nel fatto che per tagliare un getto di acqua occorre tanta più forza quanto più è veloce il liquido, e che le eliche degli aereoplani che volano ad altissime velocità, si scheggiano o si infrangono, come se l'aria acquistasse, con la velocità, la durezza della materia solida.

Stante che ogni frammento di materia è dotato di massa e manifesta una fora attrattiva, bisogna concludere che tutti i grani materiali per piccoli che siano, sono campi rotanti centro-mossi di spazio fluido. A secondo del senso di rotazione avremo quindi particelle ed anti-particelle. Se queste hanno la stessa massa, compresse una sull'altra, si annienteranno a vicenda, poichè i rispettivi campi di spazio fluido rotanti in senso opposto si freneranno a vicenda sino a ridursi in quiete come lo spazio fluido circostante dal quale non si distingueranno più, e perciò la loro individualità granulare spa-

risce. L'energia da loro posseduta prima dell'urto reciproco, si trasmette allo spazio fluido circostante ponendolo in oscillazione. Questa trasformazione della materia granulare in energia radiante, è stata confermata sperimentalmente con la bomba atomica ed all'idrogeno. Ma che l'elettrone distrugga il positrone, che l'anti-protone annienti il protone, non è quindi dovuto al fatto che questi due grani di materia hanno energie di segno contrario, come sostenne Dirac in base alla teoria di Einstein, poichè l'energia è grandezza scalare e non può assumere valori negativi; ma è dovuto al fatto che i momenti meccanici di rotazione delle due particelle essendo quantità vettoriali che possono avere segno opposto, si annullano. Cade così l'assurdo concetto introdotto dai due scienziati predetti, che possano esistere particelle con energia e quindi con massa negative (antimateria).

Cap. X°

I due principi basilari dell'Universo

Come abbiamo dimostrato considerando tutti i fenomeni fisici oggettivi esclusivamente come movimenti di spazio (principio unifenomenico), e considerando la forza, l'elettricità, il calore, la luce, il suono, l'odore, il sapore, ecc., come sensazioni soggettive (principio polifenomenico) si possono dedurre dalla spazio dinamica tutte le leggi naturali. Per la vasta portata che assumono i due principi in parola, è quindi indispensabile provare che essi realmente si effettuano, occorre cioè dimostrare che le sensazioni predette sono irreperibili nel mondo fisico oggettivo.

Tali dimostrazioni le ho colte in tre campi diversi: in quello filosofico, in quello fisico-matematico, ed in quello neurologico.

Nel campo filosofico retto dalla logica classica, ho considerato che nell'urto di due masse, si può manifestare a noi forza, suono, calore e luce; entità che non esistevano nei due corpi considerati prima del loro incontro e perciò questi non possono dare dopo l'urto ciò che non avevano prima. Nelle due masse invece sono reperibili esclusivamente le loro accelerazioni e quelle delle molecole, degli atomi e degli elettroni che le costituiscono. La massa urtante non può quindi trasmettere a quella urtata forza, suono, calore, luce, ed anche le equivalenti accelerazioni di massa, perchè ciò porta all'assurdo che una forza possa essere eguale al doppio di se stessa, oppure all'assurdo fisico che da una certa forza se ne

possa trarre un'altra di valore doppio. Bisogna quindi convenire che nei corpi urtantesi è reperibile una sola delle due azioni: o l'accelerazione delle masse, oppure l'equivalente forza, suono, calore, luce. Ma poichè dopo l'urto, noi troviamo solo le masse e le loro accelerazioni, o quelle delle loro particelle costituenti, bisogna convenire che le manifestazioni citate sorgano in noi esclusivamente sotto forma di sensazioni a causa dell'accelerazione che le masse urtantesi trasmettono al mezzo ambiente (aria o spazio fluido), e questo ai nostri organi di senso.

Nel campo fisico-matematico si può anche raggiungere la certezza di cui sopra, e basterà qui dimostrare che una di tali sensazioni, ad esempio la forza, è irreperibile fuori di noi oggettivamente.

Supponiamo perciò che una sfera di massa m, in movimento rettilineo uniforme, urti un'altra sfera immobile di pari massa, e che l'urto sia centrale e senza altre dispersioni energetiche, in modo che la prima sfera dopo l'urto resti immobile e la seconda assuma l'accelerazion(a) che aveva la sfera urtante. Potremo rappresentare questo evento con la seguente relazione:

$$ma = ma \tag{93}$$

la quale per il principio di Newton si può scrivere:

$$ma = F \tag{94}$$

La (93) ci dice che la massa urtante ha trasmesso a quella urtata un'accelerazione ;mentre invece la (94) ci dice che le ha trasmesso una forza. Si tratta di verificare se è stata trasmessa un'accelerazione od una forza; oppure entrambe. Se fosse vera quest'ultima ipotesi, si avrebbe:

$$ma = ma + F$$

che sostituendo ad F il suo valore dato dalla (94) diviene:

$$ma = 2ma \tag{95}$$

La quale costituisce un assurdo matematico, essendo invece:

$$ma \angle 2ma \tag{96}$$

Questa non è un'assurdo matematico, ma un assurdo fisico, perchè è impossibile da una forza minore ricavarne una maggiore. Bisogna quindi concludere che la massa urtante ha ceduto a quella urtata solamente una forza, oppure solamente un'accelerazione. Ma

poichè dopo il contatto troviamo realmente nella sfera urtata la sua massa e l'accelerazione che le è stata impressa, ne segue chè tra le due sfere non si è trasmessa una forza, ma solo un'accelerazione.

Solamente se la massa urta contro il nostro corpo, noi percepiamo la sensazione di forza. Questa è quindi una sensazione spirituale che sorge esclusivamente nella nostra psiche.

Nel mondo fisico si verifica quindi la (93), la quale conferma ciò che ritenevano gli antichi filosofi greci, e cioè che un corpo si può muovere solo urtandolo con un altro corpo. Fu Newton che ritenne possibile muovere i corpi anche senza masse urtanti, mediante misteriose forze gravitiche e che introdusse l'equazione (94). Ma dopo questa mia indagine, appare chiaro che solamente quando una massa urta contro il nostro corpo, noi percepiamo la sensazione di forza e si verifica la (94). Il primo membro di questa equazione indica perciò entità reperibili esclusivamente nel mondo fisico, contemplando il prodotto di una massa per un'accelerazione; mentre invece il secondo membro indica l'equivalente sensazione di forza immateriale, reperibile esclusivamente nella nostra psiche, anch'essa immateriale, cioè di natura spirituale. La forza quindi che sembrava una realtà indiscussa del mondo fisico, tanto che Newton la pose a base della dinamica, è invece irreperibile in tale mondo, nel quale esistono solo le corrispondenti accelerazioni di masse.

Con lo stesso procedimento matematico ho potuto dimostrare che anche il suono, il calore, la luce che noi percepiamo allorchè due masse si urtano, sono irreperibili nel mondo fisico, materia del corpo umano compresa.

La dimostrazione di quanto sopra, l'ho tratta anche dal campo neurologico, considerando uno qualsiasi dei nostri organi di senso. Ad esempio prendendo in esame la vista, ho constatato che il nervo ottico che va dalla retina del bulbo oculare ai centri corticali bilaterali, non può trasmettere luce perchè è costituito di materia che non è trasparente, è opaca.

Inoltre le fibre di tale nervo sono formate da un filamento centrale buon conduttore dell'elettricità, rivestito di una guaina isolante di mielina, ed ho potuto dimostrare con un'apposito strumento ed una serie di esperimenti effettuati molti anni or sono, che quando noi percepiamo luce, tali fibre sono percorse da corrente elettrica di intensità e frequenza variabile a secondo del colore luminoso percepito. Tali esperimenti sono stati attualmente ripetuti dal Prof. Brigg dell'Università di Brown, con lo stesso risultato.

Questo ci assicura che le linee nervose di tutti gli organi periferici di senso sono opache a qualsiasi sensazione e trasmettono al cervello esclusivamente delle sucessioni di urti tra elettroni ed atomi .Se noi percepiamo questi urti sotto forma di sensazioni di elettricità, calore, luce, forza, suono, odore, sapore, ecc., vuol dire che nei centri cerebrali ove tali linee arrivano, deve esistere un'entità (psiche) che trasforma tali urti in sensazioni. Ma se tale psiche fosse costituita di materia, ricevendo gli urti corpuscolari, non potrebbe che trasmetterli alle sue particelle costituenti. Poichè invece essa trasforma tali urti in sensazioni, vuol dire che non è costituita di materia, è immateriale, cioè non occupa spazio come la materia, pur durando nel tempo. In altre parole è di natura spirituale, come lo sono infatti anche le sensazioni predette sue specifiche attività, che abbiamo dimostrato essere irreperibili nel mondo fisico, materia del corpo umano compresa. La psiche quindi si identifica con l'anima, e poichè questa è di natura spirituale, non può avere sensazioni materiali, ma esclusivamente spirituali.

La caratteristica della mia teoria non sta solo nel fatto di considerare le sensazioni quali fenomeni oggettivi, perchè molti filosofi nel passato sostennero la soggettività delle qualità secondarie; ma sta nell'averne date le dimostrazioni fisico - matematiche e sperimentali indispensabili per introdurre nella scienza esatta questa verità. Sta inoltre sopratutto nel fatto di aver scoperto e dimostrato che tali sensazioni sono irreperibili anche nella materia del corpo umano, sono cioè di natura spirituale, cioè reperibili esclusivamente nell'anima e nel mondo spirituale.

Cap. XI°

IL PRINCIPIO DI EQUIVALENZA GENERALE

Da quanto sopra, risulta quindi che la forza F, la gravità G, il suono S, il calore T, l'elettricità E, il magnetismo H, la luce L, l'odore O, il sapore S_s, il peso P, sono sensazioni che sorgono nell'anima nostra, quando contro i nostri organi di senso vengono ad urtare con decelerazione (a), masse (m) qualsiasi; oppure onde di spazio fluido a frequenze speciali (ν). Le equazioni che contemplano tali equivalenze psico-fisiche, tenendo conto della (69) e seguenti, saranno:

$$\left.\begin{aligned} m_1a_1 &= F \\ m_2a_2 &= G \\ m_3a_3 &= P \\ m_4a_4 &= S \\ m_5a_5 &= O \\ m_6a_6 &= S_n \\ m_7a_7 &= E \\ m_8a_8 &= H \\ m_9a_9 &= T \\ m_{10}a_{10} &= L \end{aligned}\right| A \qquad \left.\begin{aligned} h_1\nu_1 &= F \\ h_2\nu_2 &= G \\ h_3\nu_3 &= P \\ h_4\nu_4 &= S \\ h_5\nu_5 &= O \\ h_6\nu_6 &= S_n \\ h_7\nu_7 &= E \\ h_8\nu_8 &= H \\ h_9\nu_9 &= T \\ h_{10}\nu_{10} &= L \end{aligned}\right| B \qquad (97$$

Le equazioni del gruppo A rappresentano al secondo membro le sensazioni provocate nell'anima da flussi di materia unidirezionali che decelerano contro il corpo umano.

Le equazioni del gruppo B rappresentano le stesse sensazioni provocate da flussi alterni (onde).

Sinora si è ammessa solamente la prima del gruppo A nella scienza, cioè in base al principio d'inerzia del Newton, si riteneva che solamente la forza fosse equivalente al prodotto di una massa per un'accelerazione; mentre invece anche le altre sensazioni sono equivalenti a tale prodotto, e non ad energie, come erroneamente si è ritenuto sinora. Il principio di inerzia assume quindi per le (97) un'estensione universale. Tali equazioni si possono sintetizzare in una sola:

$$ma = S_e \qquad (98)$$

la quale ci dice che: « Ogni decelerazione di masse contro il corpo umano, suscita nell'anima nostra la corrispondente sensazione S ».

La (98) congloba il principio unifenomenico del mondo fisico e quello polifenomenico del mondo spirituale, in un unico principio generale di equivalenza che è quello espresso qui sopra tra virgolette, e che è ben diverso ed assai più vasto e sperimentalmente accertato, di quello che Einstein ha posto alla base della sua pseudo-relatività generale che riguarda solo la gravità G.

Stante che le sensazioni citate sono tutte equivalenti a forze, ognuna di esse manifesta un peso, che si può valutare in base alle equazioni del gruppo B, conoscendo la costante h e la frequenza ν di vibrazione del mezzo che le suscita in noi. Così possiamo valutare il peso della luce in ogni suo colore, quello dei suoni in ciascuna delle sue note, ecc.

E' chiaro che i primi membri delle (97) indicano entità reperibili nel mondo fisico oggettivo, contemplando essi accelerazioni di

masse o vibrazioni del mezzo; mentre i secondi membri indicano le corrispondenti sensazioni reperibili esclusivamente nella nostra psiche. Le (97) possono quindi chiamarsi anche: « Equivalenze psico-fisiche ».

Allo stesso modo come i movimenti di materia solida, liquida, gassosa o sciolta allo stato di spazio fluido che si infrangono contro i nostri organi di senso, vengono trasformati in correnti elettriche le quali inviate ai centri cerebrali, suscitano nell'anima le varie sensazioni di forza, luce, calore, suono, odore, ecc.; così l'anima con una di tali sensazioni, ad esempio la forza, può viceversa provocare correnti elettriche nelle linee nervose ed azionare gli organi di moto periferici del corpo umano per spostare corpi in quiete. L'azione è quindi reversibile e le equazioni (97) contemplano tale reversibilità perchè sono valide, sia leggendole da destra a sinistra, che viceversa. Ma ben pochi sono i corpi possibili a muoversi con le deboli forze emesse dall'anima umana, e perciò tutta la materia dell'Universo deve essere mossa da forze immani, che per essere irreperibili nel mondo fisico oggettivo e per essere immateriali, devono provenire dal mondo spirituale.

All'origine dell'Universo, da parte del mondo spirituale, sono state applicate allo spazio fluido ed immobile del mondo fisico, tante coppie di forze che hanno provocato la rotazione di piccole sfere di spazio, le quali per attrito, hanno trascinato in rotazione strati sferici concentrici di spazio, generando così i campi rotanti centro-mossi dei positroni e degli elettroni. Questi attraendosi tra di loro per effetto Magnus, hanno formato i nuclei, e questi gli atomi, e questi le molecole e così via. Le oscillazioni prodotte nello spazio da tali sistemi, hanno generato le onde di varia frequenza che producono in noi le varie sensazioni di luce, calore, suono, odore, sapore, ecc. Le forze quindi, che sono tutte di natura spirituale e perciò provengono dal mondo spirituale, applicate allo spazio fluido lo hanno costretto ad assumere tutti quei particolari movimenti nei quali si identificano tutti i fenomeni fisici.

La conservazione della quantità di moto in questo mondo è quindi dovuta alla conservazione dell'equivalente impulso delle forze corrispondenti da parte del mondo spirituale, secondo l'equazione:

$$Ft = mv \qquad (99)$$

Più chiaramente, nell'Universo il moto della materia solida, liquida, gassosa, o sciolta allo stato di spazio fluido, si può trasmet-

tere solamente da un punto all'altro, da una massa all'altra, o da questa allo spazio fluido circostante, ma non può variare, resta quello che è, resta costante.

Bisogna quindi convenire che il moto è immesso nell'Universo da azioni esterne ad esso, che sono appunto le forze del mondo spirituale. La causa prima del movimento essendo esterna all'Universo è quindi trascendente, ed essendo immateriale è di natura spirituale. E' chiaro che la determinazione dell' entità, della direzione e del verso delle forze, nonchè la loro ripartizione alle infinite porzioni di spazio fluido, affinchè questo assuma quei particolari movimenti nei quali si identificano tutti i fenomeni fisici, può essere ideata ed effettuata solo da una mente di sapienza cosmica e di potenza infinita: Dio.

La volontà di Dio è perciò espressa dalle leggi fisiche che dirigono le forze spirituali che muovono lo spazio e presiedono così lo svolgersi di tutti i fenomeni del mondo inorganico ed organico, materia del corpo umano compresa, in modo che essi conseguano le funzioni e le finalità particolari e di assieme che Egli vuole.

L'anima umana invece, pur non potendo infrangere tali leggi fisiche, può sfruttarne la conoscenza per il suo benessere materiale o spirituale, o per fini nettamente opposti, avendo essa il libero arbitrio di usare la strumentazione organica del corpo umano, posta a sua disposizione, nel modo che crede.

Attraverso la meravigliosa tecnologia elettronica del sistema nervoso che ho svelata nelle mie opere, l'anima ha la facoltà non solo di percepire sensazioni che le fanno conoscere il mondo esterno, e far compiere al corpo i moti volontari che essa desidera, ma ha anche la facoltà di intendere, ricordare, ideare ed esprimersi in linguaggio convenzionale orale, scritto o figurato, sì da giungere al raziocinio astratto, che le consente di comprendere i fenomeni contemplati da tutte le scienze, ma sopratutto di giungere a comprendere l'esistenza di se stessa, del mondo spirituale e di Dio, onde orientarsi verso la luminosa via che la ricongiunge a Lui eternamente.

Da ciò appare chiaro che lo scopo ultimo della scienza non è quello di soddisfare vanità di sapere, nè quello di sfruttare le sue applicazioni pratiche per l'esclusivo benessere materiale od il basso egoismo degli uomini e delle Nazioni, ma bensì quello di farci intravvedere nella infinita genialità di ogni cosa e nell'ordine dell'Universo, l'opera e l'esistenza di un Creatore, e ciò in perfetta armonia con lo scopo ultimo di questa nostra breve esistenza terrena.

Io propugno quindi di estendere il metodo sperimentale di Galilei dai fenomeni fisici, a quelli biologici e spirituali correlativi che sorgono nel soggetto osservatore e che non furono mai considerati dalle scienze esatte, perchè ho dimostrato che solamente per tale via si riesce a spiegare esaurientemente ciascuno di essi, le loro relazioni reciproche e di insieme, risolvendo la grave crisi della scienza. Solamente per tale via si raccolgono le dimostrazioni esclusivamente scientifiche dell'esistenza dell'anima umana, del mondo spirituale e di Dio, che riportano la scienza alla sua nobile tradizione di ricostruire il Divino disegno unitario del Creato, già infranto in minutissimi pezzi e reso incomprensibile dal prevalere dell'analisi sulla sintesi, dell'oggettivismo sul soggettivismo, dalla crescente specializzazione della tecnica moderna. Disegno unitario che riporta l'uomo verso:

« L'Amor che muove il Sole e l'altre stelle ».

A Dio si va per le vie della Fede e per quelle della scienza. A Lui ci portano i sacri Testi ed il gran libro dell'Universo.

La vasta portata dei concetti e delle unificazioni di cui sopra, quindi, interessa tutti i rami delle scienze fisiche, biologiche e si estende alla filosofia ed alla teologia, come ho analizzato ed esposto nelle mie opere (1).

Le ulteriori conferme teoriche e sperimentali che provengono sempre più numerose dagli scienziati delle varie Nazioni, ci assicurano che la scienza madre, costruita sui principi unitari sopra esposti, risponde finalmente alla spiegazione delle realtà fisiche e spirituali che si manifestano nel Creato.

(1) *La Teoria delle Apparenze*, pagg. 1000, ill. 158, L. 5000. - *La Psicobiofisica*, pagg. 333, ill. 75, L. 1500. - *Revisione delle basi teoriche e sperimentali della fisica moderna*, pagg. 207, ill. 33, L. 1200. Ed. M. P. S. M. - Via Fra Damiano, 4 - Bergamo.

COMUNICAZIONE

DEL SOCIO

Comm. GIACINTO GAMBIRASIO

1857 - 1957

UN DUPLICE CENTENARIO

LA FONDAZIONE DELL'ISTITUTO DELLA S. FAMIGLIA A COMONTE DI SERIATE E LA PRIMA PUBBLICA ESPOSIZIONE INDUSTRIALE-AGRICOLA BERGAMASCA

In questo 1957 compie un secolo dalla fondazione dell'Istituto della Sacra Famiglia, ad opera della Beata Paola Elisabetta, al secolo Costanza Cerioli. Dal primo seme, gettato nella casa di abitazione della Fondatrice, a Comonte di Seriate, sbocciarono via via, per iniziativa della Fondatrce stessa e successivamente, numerose filiazioni che ora ospitano centinaia di orfani dei due sessi.

Mentre viene ricordato il centenario, piace riandare anzitutto a quelle che sono state le testimonianze espresse cinquant'anni or sono, in corrispondenza appunto del primo mezzo secolo di vita dell'Istituzione, da parte di due persone per diverso titolo distinte: voglio dire il bergamasco Cardinale Antonio Agliardi e l'altro concittadino Prof. Pio Benassi. In tali due testimonianze mi sembra di veder confermata da un lato l'approvazione della Chiesa (già proclamata solennemente, del resto, nel Breve di S. S. Pio IX in data 15 luglio 1868), mentre d'altro canto risulta competentemente riconosciuta, da un nostro luminare nella scienza agraria, la bontà del singolare indirizzo che la Fondatrice aveva voluto imprimere all'educazione e all'istruzione dei fanciulli che si trovavano affidati alle cure del suo Istituto: quello dell'avviamento alla miglior coltivazione della terra e, per le fanciulle, anche al governo della casa.

Ecco il testo della lettera che, in quella circostanza, il Cardinale Antonio Agliardi inviava a Monsignor Giosuè Signori, allora Vicario Generale della Diocesi di Bergamo (e in sèguito Arcivescovo di Genova):

« *Ella vuole una parola anche da me nel giubileo della fondazione della Casa di Comonte? Bene; ma poche righe:*

Abbiamo abbastanza per la gioventù dell'uno e dell'altro sesso: scuole, arti e mestieri d'ogni fatto, bisognava suscitare l'amore dei campi e insegnare l'arte di coltivarli, che è la più antica, la più salubre, la più serena, la più proficua e che diviene anche santa, unita al timor di Dio.

A questa missione ha soddisfatto l'Istituto della S. Famiglia e la estensione di esso, con pochi mezzi e grandi sacrifici, è la miglior prova della benedizione del Cielo, che ha avuto la benemerita Fondatrice ».

Ed ecco quanto, nello stesso tempo, scriveva il Prof. Pio Benassi in un articolo dal titolo « Precorse i tempi »:

« *Mezzo secolo fa, si sarebbe trovata difficilmente una persona dotata di tanto coraggio da tessere l'elogio della vita campestre, dimostrando quanto essa nobiliti l'uomo, quanto lo riempia di tranquilla letizia, di pace serena. Desta perciò lieto senso di meraviglia il sapere ciò che dell'agricoltura pensò e scrisse a quei tempi una signora di nobile lignaggio, la quale, e per la natura sua e per l'ambiente in cui era cresciuta, poteva nutrire non pochi pregiudizi. Ma Chi ispirò alla nobile Costanza Cerioli di fondare Istituti per le figlie e figli dei contadini con lo scopo precipuo di educarli all'arte dei loro genitori, suggerì eziandio pensieri mirabili intorno all'industria dei campi* ».

Il cinquantenario venne celebrato nel 1906, ma più esattamente cadeva nel 1907 perchè la fondazione poteva dirsi perfetta soltanto in quella mattina degli ultimi di febbraio del 1857 allorchè la pia Costanza rimase parecchie ore chiusa nella sua camera, e scrisse quel trattato che compendiava il regolamento dell'Istituzione, da sottoporre poi all'approvazione dell'Autorità Ecclesiastica.

Quest'anno la prima ricorrenza centenaria viene celebrata nel fulgore della gloria degli altari, alla quale la Beata Paola Elisabetta è stata nel frattempo innalzata dal Magistero della Chiesa.

Se poi le mutazioni intervenute nell'economia e negli ordinamenti sociali possono aver reso, a distanza di un secolo, di qualche poco inattuali alcune norme allora dettate dalla Fondatrice, rimane pur sempre la sapiente idea ispiratrice dell'incitamento al ritorno alla terra, come sicura garanzia di rispondenza alle necessità del corpo e come mezzo di elevazione dello spirito.

Il manoscritto contenente le regole di fondazione fu giudicato da Monsignor Alessandro Valsecchi, Vescovo coadiutore di Bergamo, come *ispirato da Dio*. Eccone l'edificante inizio:

« *Il Signore nei decreti della sua ammirabile divina Provvidenza, ha riunita questa piccola società di donne, destinandole, come una volta destinava i nostri primi padri, i patriarchi e perfino gli illustri antenati di N. S. Gesù Cristo, a coltivare, a lavorare la terra, nella mira di far rinascere e prosperare di nuovo l'amore ed il gusto a quest'arte sì bella, sì nobile, sì dilettevole, ed ora per nostra disgrazia avvilita e dispregiata, a motivo dei costumi e delle massime del mondo, corrotte e false. Per questo Iddio consegnò pure e affidò alla nostra piccola società l'educazione e l'avvenire delle povere figlie di San Giuseppe, onde queste allevate ed istruite in un'arte sì ricca e feconda di tanti vantaggi, come è quella di coltivare i campi, educate nella semplicità e nell'innocenza, con massime e sentimenti conformi alla loro professione, possan poi, secondo i disegni di Dio, spargersi un giorno pel mondo quale semente caduta dal Cielo, e restituire con l'amore alla fatica ed il gusto alla vita campestre, l'innocenza dei costumi, la semplicità delle maniere, la buona fede delle parole, l'abbondanza e la pace nelle famiglie e così arrivare a quell'unica felicità campestre, da tutti sì decantata, ma che gli uomini sono sì lungi dal possedere, la quale ci conduca poi, e ci guidi facilmente a quell'altra perenne e inalterabile su nel Cielo* ».

Da buona coltivatrice, Costanza Cerioli non si limitò a gettare il seme ma, sorto il primo virgulto, lo sorresse con amorevole assiduità e lo moltiplicò con generosa dedizione, fino all'ultimo giorno di sua vita (morì santamente la vigilia di Natale del 1865).

Il suo apostolato, diretto appunto, in modo singolarissimo, per quanto riguarda le occupazioni materiali, a far praticare e sempre più apprezzare i lavori campestri, si esplicò invariabilmente giorno per giorno, e venne confermato da coraggiose prese di posizione pubbliche e da numerosi scritti significativi. Dopo inaugurata la Casa di Soncino, il 14 aprile 1863, da parte delle autorità civili erano state sollevate obiezioni circa la legittimità dei corsi che si tenevano nell'Istituto. Ed ecco quale fu, secondo quanto ne scrive Monsignor Giovanni Boni, il comportamento della Madre.

« *Con quale permesso, le si chiese, ha ella raccolto le orfanelle? Come le mantiene?* ». E la *Ven. Fondatrice*: « *Di nessuno: nè io penso che vi sia dovere di chiedere permesso per fare un po' di carità; le orfanelle le mantengo poi colle sostanze mie, e mi credo affatto libera di disporre della roba che è mia, come meglio mi piace* ».

« *Come mai, si riprese, ella ha avuto l'ardire di aprire scuole senza la necessaria autorizzazione?* ». *E la Cerioli*: « *Le mie non sono scuole, signori, giacchè nè le figliole pagano un contributo, nè io mi tengo obbligata a continuare l'opera mia; d'altra parte non vedo che male vi sia ad insegnare qualche cosa a delle figliole, che altrimenti sarebbero del tutto analfabete* ».

« *Come occupa le orfane? Qual'è il cibo che loro amministra?* ».

« *Le occupazioni, rispose la Serva di Dio, sono quelle che corrispondono esattamente alla loro condizione: lavorare l'ortaglia, lavori femminili, imparare ad apprestare i cibi per divenire delle buone massaie: la loro educazione è molto semplice e tale da formarne fanciulle e madri oneste: i cibi pure sono frugali, ordinari, ma sani e più che sufficienti; del resto l'aspetto delle figliole e la loro corporatura robusta, sembrami depongano a mio favore* ».

Pure documenti nobilissimi sono sei lettere che la Beata Paola Elisabetta diresse al buon Giovanni Capponi: da esse appare lo spirito altissimo della Suora, il suo zelo, la sua perspicacia, la sua premura, la intelligente direzione.

Molti si sono chiesti e tuttora si chiedono per quale ragione poteva essere nato nel cuore della Cerioli un così vivo e forte amore per la campagna e per gli agricoltori. Io direi che, se la vocazione religiosa ha trovato origine nel duplice lutto per la morte dell'unico figlio sedicenne e dell'anziano marito, non si saprebbe comprendere la via prescelta dalla Beata, se non nell'influenza dell'ambiente in cui era vissuta, nelle miserevoli condizioni dei contadini di allora e in certe riflessioni su quella che era stata l'agricoltura in altri tempi. (Ciò a prescindere, beninteso, dalla Ispirazione Divina).

* * *

Una spiegazione umana sulla preferenza manifestata dalla Cerioli per l'avvaloramento della vita campestre ci deriva da una curiosa coincidenza: proprio nel 1857 ebbe luogo a Bergamo la prima *Pubblica Esposizione*, nella quale ebbe parte preponderante l'agricoltura.

La preoccupazione per la trascuratezza nella quale si diceva venissero lasciati i problemi agrari era forte e diffusa. Eppure, se consideriamo le cose ad un secolo di distanza, quanto più avremmo da recriminare adesso sul medesimo argomento! Allora, cento anni or sono, era ben più vivo l'interesse di tutta la classe dirigente bergamasca alla più razionale coltivazione della terra.

I proprietari terrieri erano gli avveduti dirigenti delle aziende agrarie, i saggi consiglieri dei contadini, gli assidui osservatori dell'andamento delle colture, gli studiosi e gli esperimentatori dei nuovi ritrovati che la chimica e la meccanica, bambine, cominciavano ad offrire.

In quel periodo di triste vigilia che preludeva alla liberatrice 2ª Guerra del Risorgimento, pareva che i bergamaschi amanti della loro terra, proprio sulla terra volessero concentrare tutto il loro

affetto. L'Esposizione del 1857 fu un banco di prova ed una spinta potente al progresso agricolo della nostra provincia. Già i concetti informatori erano di un'acutezza ancor oggi quasi inimmaginabile. Pensate un po' come sarebbe adesso concepibile un'esposizione che non tenga conto soltanto degli oggetti messi in mostra, ma voglia altresì indagare e mettere in luce « *le più importanti bonifiche dei terreni, le coltivazioni più redditizie, la bontà dei metodi di coltivazione, i profitti ottenuti nell'allevamento del bestiame ecc.* ». Ebbene: tali elementi, se pure non appariscenti, erano parte integrante della nostra Esposizione del 1857.

Per dare almeno un'idea della completezza del « programma » tracciato dalla « Sezione Agricola », elenco qui i sedici punti che componevano il programma stesso, con l'indicazione riassuntiva degli argomenti rispettivi.

1° - *Terreni* - Bonificazioni ossia emendamenti, Fognatura. Irrigazione ecc.

2° - *Concimi* - Loro preparazione, conservazione, impiego.

3° - *Macchine ed utensili* - Produzione di campioni, modelli, disegni ecc.

4° - *Bestiame* - Allevamento, prodotti.

5° - *Selvicoltura* - Utili varietà di alberi introdotte, resine.

6° - *Cereali*.

7° - *Prati artificiali* - Loro livellazione ed irrigazione; introduzione di foraggi di maggiore utilità, sia per la loro natura che per quantità di prodotto, di quelli di ordinaria coltivazione.

8° - *Gelsi* - Vivai, cultura; buoni metodi di allevamento del baco da seta e di produzione di semente.

9° - *Viti* - Introduzione di qualità suscettibili di più utile prodotto in relazione alla natura e posizione topografica dei terreni - Buoni metodi di fabbricazione di vini ecc.

10° - *Radici alimentari* - Introduzione di varietà di maggiore e più utile prodotto.

11° - *Piante industriali* - Oleaginose, tintorie, tessili ecc. - Coltivazione razionale delle già note - Introduzione di nuove importanti per bontà e quantità di prodotto.

12° - *Alberi fruttiferi - Ortaggi* - Frutti freschi o disseccati - Nuove e più pregevoli varietà sia di frutti che di legumi ecc.

13° - *Piante ed arbusti ornamentali* - Giardinaggio - Esemplari della nostra flora freschi e diseccati.

14° - *Industrie agricole* - Produzione di alcool, di fecule, di amido - Latticini - Lana - Miele - Cera ecc.

15° - *Amministrazione rurale* - Attivazione di regolari registri dimostranti il capitale impiegato (istrumenti, attrezzi, bestiame ecc.) e l'annua spesa in sementi, salari ecc., nonchè l'annuo prodotto dell'azienda rurale, e quindi l'utile ottenuto.

16° - *Architettura agricola* - Varie costruzioni rurali - Parchi e giardini ed edifici relativi.

Il punto 17° suonava testualmente:

« *Rendere popolare fra la classe agricola la cognizione dei principii fondamentali di ogni buona cultura essendo lo scopo essenziale della presente pubblica esposizione, la Società* (1) *compartirà una speciale distinzione a quel Parroco o Sacerdote che, penetrato della santa missione a lui affidata di istruire ed educare il suo popolo, promuova, sia colla diffusione dei buoni libri elementari, sia colla istituzione di scuole serali ecc., la sostituzione di razionali principii alle empiriche abitudini: e quindi anche a quel Maestro Comunale che abbia saputo completare coll'insegnamento speciale dei principii elementari dell'arte agricola, e con ciò rendere maggiormente proficua, l'istruzione primordiale da esso impartita; a quel cittadino infine che a tale scopo i suoi sforzi con filantropico zelo e profitto dirige diffondendo istruzioni e modelli ecc.* ».

Il « programma » comprendeva, per ogni titolo, notizie brevi ma esaurienti. Per esempio per il *Bestiame* veniva detto:

« *Dalle statistiche ufficiali emerge che in Lombardia si introducono annualmente dall'estero da cinquanta a sessantamila capi di bestiame bovino, indispensabili alla produzione dei concimi, con grave peso della nostra economica azienda. Eppure pressochè la metà della Lombardia è montuosa e quindi attissima all'allevamento*

(1) E' appena il caso di ricordare che la « *Società* » promotrice ed organizzatrice dell'Esposizione era la Società Industriale Bergamasca che, costituita nel 1844, poi soppressa dall'Austria e risorta nel 1855, vive ancor oggi sotto il nome di « Società per l'Incremento Agricolo ed Industriale della Provincia di Bergamo ».

del bestiame. L'allevatore invece che percorre le nostre vallate ne osserva con sorpresa la scarsezza non solo, ma l'inferiorità ed il degradamento delle razze che accusa la trascuranza delle fondamentali condizioni che la esperienza e la scienza hanno dimostrate indispensabili alla prosperità delle medesime. Il buon allevamento del bestiame inoltre, migliorando le sue condizioni igieniche, rende più abbondanti e pregiati i latticini che offrono un secondario prodotto all'agricoltura della pianura, ma pure abbastanza fruttifero e di antica e meritata rinomanza. Prodotto poi di maggiore importanza è per l'abitatore dei monti che non solo può ritrarne una parte essenziale del proprio nutrimento, ma un oggetto ben anche di lucroso commercio ».

Sui *Cereali* erano particolarmente interessanti queste osservazioni:

« *...l'industre Britanno nella cultura del più pregiato fra i cereali, il frumento, ha un prodotto che di quindici volte gli moltiplica il seme, di cui la metà o poco oltre gli basta di quanto a noi necessita, grazie all'uso di macchine seminatrici ormai a semplicissimo congegno ridotte. A sole cinque volte il seme, per adeguato, ragguaglia invece il suo raccolto l' agricoltore lombardo, e a sole quattro il nostro...* ».

Ed infine una raccomandazione ed un rimprovero ai produttori di vino:

« *Antico pure e giusto è il lamento che ad imperizia o trascuranza vuolsi dar colpa se non adeguano i vini lombardi la bontà del frutto che li produce, nè l'arte dell'estero vinaiuolo; mentre le topografiche nostre condizioni ce ne acconsentono un'estesa produzione da soddisfare non solo all'ordinario nostro consumo, ma ben anche ad un'importante esportazione* ».

Voti e propositi che purtroppo non hanno trovato adempimento...

E' certo comunque che la prima esposizione bergamasca, nonostante l'accennata avversità dei tempi, fu un'affermazione notevole della nostra economia, specie dell'agricoltura, nientemeno che (secondo quanto affermò il presidente Conte Pietro Moroni in occasione della pubblica distribuzione dei premi) *un'epoca mirabile nei fasti della patria.* (Anche sotto il dominio absburgico, i bergamaschi scrivevano volontieri la parola « *patria* », se pure, per mo-

tivi di prudente convenienza, con la « p » minuscola). E il medesimo Conte Moroni, rivolgendosi agli espositori, così li apostrofava:

« *Onorevoli Signori, benemeriti Espositori che tanto aveste a cuore la felice riuscita di questo primo esperimento e ne procuraste il decoro, già nella generale festevole accoglienza aveste dell'opera vostra largo compenso. Nè la patria può darvi di più, ma essa quale una madre affettuosa stringendovi al seno tutti vi accarezza e vi ringrazia* ».

La *Relazione Critica* venne compilata e letta da Pasino Locatelli. Più di cento (esattamente 134) furono gli espositori. Accanto al Gregorini, che già eccelleva nella fabbricazione delle molle, era in sintesi rappresentata un po' tutta la ancora embrionale ma già multiforme industria bergamasca: dai panni di Gandino alla carta; da tessuti della Ditta Nullo e C. (i telai di Francesco Nullo battevano all'unisono col suo cuore e facevano da trampolino alla Spedizione dei Mille ed a quella fatale della Polonia!...) alle carrozze delle fabbriche Nigherzoli e Gambirasio; dalle sete di ogni tipo ai clavicembali delle ditte Riva e Spada; dagli utensili in legno della Valle Imagna (presentati l'anno precedente all'esposizione di Bruxelles) ad un modellino di macchina a vapore dell'ing. Ponzetti, *per vincere le pendenze anche del 10%* (su tale macchina, però, la giuria si riservò il giudizio, dopo un'esperienza più completa...).

E, per tornare più particolarmente all'agricoltura, c'era una raccolta di più di 200 qualità di uve, esposte da Luigi Sala. C'erano poi, curiosissimi, gli esemplari di un graminaceo, l'*Holcus saccaratus*, esposti dal Conte Alessandro Moroni e dal signor Giacomo Zanchi, « *poichè l'alcool che da quello si estrae e la sua qualità d'ottimo foraggio pel bestiame meritano che non vada dimenticata l'introduzione di questo nuovo vegetale* ». Altro esempio dello spirito d'inventiva e dell'anelito verso il progresso dei nostri agricoltori di cento anni or sono, il « *tentativo di ritrarre materie tessili dai vegetali e dalle cortecce dei gelsi* », che già *minacciavano di diventare inutili*.

Coincidenza singolare, voglio concludere, quella dei due avvenimenti dei quali ricorre il centenario. Ma non si trova forse che tali due avvenimenti si spiegano, in certo modo, a vicenda? Del resto, non sono essi maturati in una comune situazione generale di ambiente, di bisogni e di aspirazioni sociali, per poi percorrere vie diverse ma convergenti al medesimo fine?

LETTURA

DEL SOCIO

On. CAMILLO FUMAGALLI

IL SIGNIFICATO DELLA ALLEGORIA DELLA PRIMAVERA NEL QUADRO DEL BOTTICELLI

La curiosità, stuzzicata da tutto ciò che ha sapore di mistero e di enigma, attirò la mia attenzione sulla seguente didascalia, letta in calce ad una illustrazione che riproduceva il quadro del Botticelli detto « La Primavera »:

« *Il maestro, forse per suggerimento del Poliziano, si ispirò a due versi di Lucrezio ed ad una strofa di Orazio, creando una pittura allegorica, della quale è ancora misterioso il significato recondito. Contentiamoci di godere la bellezza incomparabile della composizione e l'armonia cromatica, abbandoniamoci alla sensazione di una trepida attesa, in questo giardino magico incantato* ». (Illustrazioni delle regioni italiane, edite dal Touring, vol. 5° pagina 59).

Non diversamente si era espresso il D'Ancona scrivendo:

« *Non facile a cogliere è il senso riposto della Primavera. Ma dinnanzi a questa poetica visione botticelliana il soggetto passa in seconda linea* ».

Questo rassegnato invito ad ammirare il quadro senza capirlo, naturalmente accende, non smorza, il desiderio di indagare e scoprire il senso, se anche la tendenza della critica moderna si mostra poco proclive verso questo genere di indagini sul contenuto di un quadro e sulla intenzione dell'artista.

Punto da questo stimolo, io interrogavo, scrutavo, compulsavo il quadro quasi per spremerne il significato, nel proposito di tentare se, fra le diverse zoppicanti interpretazioni avanzate in precedenza da chi si era occupato del tormentato argomento, mi era possibile trovarne una più soddisfacente, che mi dicesse con verità chi sono i personaggi del quadro e che cosa vogliono dire.

Ed eccomi a dar relazione del corso delle mie indagini, che verrò esponendo man mano, passando in rassegna uno per uno i personaggi della pittorica scena, seguendo l'ordine da destra verso sinistra.

* * *

Il giovane librato in aria, reso con tinta glauca, evanescente, quasi spettrale, non è, come parve, nè un fauno nè un satiro, di cui non riproduce affatto le caratteristiche, sibbene personificazione del vento primaverile, il vento annunciatore e fecondatore della Primavera, quello che i naturalisti chiamano vento pronubo, ed il Pascoli chiama « *vento d'amore* », « *zefiro* », o « *favonio* » se meglio così piace nomarlo, non è che questione di nome.

A questa prima identificazione si arriva con tutta certezza. Lo dimostrano: il piegarsi delle piante al suo passaggio, le ali di cui è fornito, l'andamento in volo, gli svolazzi e le ampie volute del mantello, le gote gonfiate, la bocca in atteggiamento di soffiare, i tenui veli di cui è rivestita la donna che lo precede, sfuggenti innanzi alla persona e formanti vela, come per alitare di vento alle sue spalle e in direzione dall'alto verso la terra, soprattutto il raffronto con l'altra certa personificazione del vento, raffigurata nel quadro gemello (nel senso che gli fece riscontro per molto tempo nella villa medicea) detto della « *Nascita di Venere* », di una somiglianza così singolare, da non lasciar dubbio che trattasi dello stesso personaggio.

La identificazione della figura che gli sta appresso, e forma gruppo con lui, ha costituito la pietra di inciampo delle precedenti interpretazioni, e richiama particolare attenzione perchè in essa è la chiave di risoluzione dell'intero problema.

La donna che Zefiro sorregge, vigorosa, di fresca bellezza appena sbocciata, spigliata, di agreste vivacità, con ciocche di fiori (fiordalisi, primule, rose) che le escono dalla bocca, coi veli discinti ed i capelli scarmigliati dal vento, è immagine viva e parlante della Primavera. Ne darò più avanti la positiva dimostrazione, limitandomi, per ora, a dissipare gli argomenti negativi.

Non persuade la spiegazione che si tratti di una ninfa, che sfugge correndo alle strette del giovane amatore, e tanto meno poi la nota di corruccio, da desiderio sessuale inappagato, che il Gozzani ha creduto di rilevare sul volto del giovane (vera stonatura nella interpretazione di un quadro di concezione pagana, ma contenuto in puri lineamenti ideali).

Ne dissuade pure il confronto con l'altro quadro della « *Nascita di Venere* », dove lo stesso personaggio presenta con le gote enfiate una somigliante espressione, e dove l'interpretazione di un brusco aspetto da contrariata voglia, sarebbe, per la stessa composizione del quadro, poco meno che assurda.

D'altra parte, nel quadro della Primavera, il viso della donna denota tuttaltro che ripulsa o ritrosia, ed è volto in espressione condiscendente verso Zefiro che l'ha portata sulle ali, ed ora la depone delicatamente a terra, vorrei dire cavallerescamente, tenendola con leggera presa di mano.

Infatti il corpo di lei, notevolmente inclinato in avanti, col gesto delle palme aperte, istintivo nel passaggio del comportamento in volo alla posizione ed equilibrio verticale del camminare, con un piede ancora completamente sollevato, e l'altro che sfiora ma ancor non tocca il terreno e non segna alcuna flessione propria dell'inizio della deambulazione al contatto con la terra, non assume la movenza di una donna che corre o cerca sottrarsi con la fuga, bensì l'atteggiamento di una donna sorretta in volo e che viene posata a terra, a cui corrisponde la espressione di compiacenza del giovane, che la regge per le ascelle, in atto di calarla a metter piede sopra il tappeto soffice di erba e di fiori.

In prosecuzione, il terzo personaggio che si trova, sempre seguendo l'ordine da destra verso sinistra, non presenta difficoltà di riconoscimento. Con l'abito tutto cosparso di fiordalisi, una cintura di tralci di rosa, una collana di fiori, una ghirlanda di fiori in testa, il grembo colmo di fiori che va spargendo sul cammino, essa è indubbiamente Flora.

E se, malgrado queste appariscenti note, non venne riconosciuta dai critici, si deve al fatto che avevano individuato la dea in altra figura del quadro, per lo più nella donna sorretta da Zefiro, a ciò indotti sulla fallace guida della strofa del Magnifico:

> « *Vedrai nei regni suoi non più veduta*
> *gir Flora errando con le ninfe sue,*
> *il caro amante in braccio l'ha tenuta*
> *Zefiro, e insieme scherzan tutti e due* ».

Strano si è che alcuni di questi critici non esitavano invece a riconoscere Flora in colei, che nella nascita di Venere compie l'ufficio di coprirla con un manto fiorito, e che dalla stessa veste bianca cosparsa di fiordalisi con cintura e collana di tralci di rosa, dava a dividere di essere la stessa dea, che qui si prodiga a cospargere di fiori il cammino. Anche Carlo Gamba (1) ha rilevato la identità della veste, argomentando che si trattava indubbiamente della stessa divinità; ma non l'ha esattamente individuata.

---

(1) Carlo Gamba: *Botticelli*, Spoleto, 1936 - Ed. Hoepli, pag. 153.

Continuando nella nostra rassegna, l'incantevole figura che domina il centro del quadro è sicuramente Venere.

Lo sviluppo accentuato del grembo, non è solo obbediente ad un canone della bellezza femminile caro al Botticelli, da cui, meno nei nudi per ovvie ragioni estetiche, a volte non sa scostarsi neppure nel rappresentare figure verginali, ma sta qui a simboleggiare Venere genitrice, fecondatrice della terra. E che sia Venere ce lo attesta anzitutto il Vasari (... « *E così un altra Venere, che le grazie fioriscono denotando la Primavera* ») e lo conferma il raffronto con l'altra tela dello stesso autore « *Venere e Marte* », dove Venere è dipinta con uguale abito e sembiante, solo che non porta il mantello. Ma il manto di cui Venere è regalmente adorna nella composizione della Primavera, è poi quello stesso, cosparso di fiori e del color della aurora, di cui Flora riveste Venere ignuda nel quadro della nascita. In entrambi i quadri la dea tiene vezzosamente il capo lievemente reclinato verso l'omero destro.

Venere, sorvolata da Cupido, il fanciullo alato che scocca le sue frecce, ha al suo destro fianco il delizioso coro delle tre Grazie che intrecciano la danza.

E l'uno e le altre basterebbero a contrassegnare la dea, alla quale fanno corteggio.

A questo punto conviene fermarsi per l'esame critico della interpretazione fin qui data, in raffronto coi versi di Orazio e Lucrezio, ai quali vuolsi siasi ispirato il poeta. Cominciamo dal primo che, nell'ode XXX del libro I, così canta la Primavera:

> « *Solvitur acris hiems grata vice veris et favoni* ».
>
> . . . .
>
> « *Iamque cytherea choros ducit Venus imminente luna,*
> *Iunctaque nymphis, gratiae decentes*
> *Alterno terram quatiunt pede* ».

Non v'è dubbio: nella parte centrale e sinistra del quadro è riprodotta fedelmente la scena di Orazio. Venere conduce il coro delle eleganti tre leggiadrissime Grazie (*Gratiae decentes*) e cenna col gesto al ritmo della danza.

Soltanto mancano le ninfe, a cui Venere era accompagnata (« *Junctaque nymphis* »), e se ne può arguire la ragione. Avrebbero affollato soverchiamente il quadro che già doveva ospitare gli altri principali personaggi indicati da Lucrezio nei versi che ora passiamo in raffronto.

SANDRO BOTTICELLI: *La nascita di Venere*

(FIRENZE - GALLERIA DEGLI UFFIZI) (Foto Alinari)

Lucrezio, nel libro V (735-745) del suo « *De rerum natura* », per dare una esemplificazione di quel *certus ordo*, cui attribuisce le fasi lunari, ed insieme per poetico ornamento e sollievo del lettore, introduce quella che si disse la processione delle stagioni, ognuna delle quali è personificata, e con essa i venti e le divinità che le sono proprie. E così l'Estate procede con Cerere polverulenta e col vento Aquilone; l'Autunno con Bacco, il Volturno altisonante e l'Austro fulminoso. Ed ecco testualmente come descrive la processione della Primavera:

« *It Ver et Venus, et Veneris praenuntius ante*
Pennatus graditur, Zephyri vestigia propter
Flora quibus mater praespargens ante viai
Cuncta coloribus egregiis ed odoribus opplet ».

E Carlo Giussani così scrive a commento:

« *S'avanza dunque il primo gruppo, formato dalla Primavera con Venere, preceduta questa da Cupido, ed a tutti e tre aprendo la strada Flora, che sparge fior sulla via, preceduta essa stessa solo di un passo (vestigia propter) da Zefiro*, si intende che nella processione anche Primavera e Zefiro sono rappresentati da persone » (2).

Quanto mai opportuno questo ultimo avvertimento del commentatore, perchè fu proprio l'averlo obliato, ritenendo che l'allegoria significasse nel suo insieme una apoteosi astratta della Primavera, senza la sua personificata presenza, che ha portato agli abbagli in cui i critici sono incorsi, scambiando la Primavera ora con una ninfa ora con Flora, e Zefiro (pure personificato) con un fauno e con un satiro, scompigliando con ciò anche la ricognizione degli altri personaggi.

Tre sono le donne che sfilano nella processione di Lucrezio: Flora, Venere e la Primavera. E tre donne, a prescindere dalle Tre Grazie di cui conosciamo l'estranea provenienza oraziana, sono riportate nel quadro.

Ne deriva che, una volta individuate le ultime due, e cioè Venere e Flora, non sarò lontano dal vero dicendo che la terza non può essere che la Primavera.

Venere, come ho detto, è sicuramente identificata dal suo corteggio e dagli altri contrassegni.

---

(2) CARLO GIUSSANI: *T. Lucretii Cari De Rerum Natura* - Commento di Carlo Giussani - Loescher, Torino, vol. IV, pag. 92.

Flora lo è del pari dai più tipici connotati, poichè e nell'abito e nel gesto, è letteralmente tutta una profusione di fiori.

Su questo punto, già l'ho accennato, tutta la critica mi è contraria, richiamandosi ai versi del Magnifico ed a una più lontana fonte in Ovidio. Ma è in errore. Errore spiegabile, ma tanto più palmare appunto perchè si dimostra.

In Ovidio (Fasti, libro V, cap. 2°, verso 33 e ss.) abbiamo l'episodio della ninfa, che si dice nomata Clori dai Greci e Flora dai Latini (resti quindi ben chiaro che sotto le due denominazioni il personaggio mitologico è unico), la quale narra, ed il raccontarlo pur offende la sua modestia, come abbia fatto trovare un genero a sua madre (perifrasi vereconda per dire come sia incappata nei lacci d'amore).

« *Ver erat* » (era primavera) « *errabam* » (andava svagandosi spensierata tra i prati). « *Zephirus conspexit* » (compare il dio e la guarda). « *Abibam* » (la fanciula cerca di allontanarsi), « *insequitur* » (il dio la insegue). « *Fugio* » (lei si dà alla fuga): « *fortior ille fuit* » (ma egli fu più forte).

E da questo amplesso si genera una maternità di fiori. Dalla bocca di lei si effonde un profluvio di fiori (*vernas efflat ex ore rosas*).

Bella immagine del vento fecondatore che bacia le vergini virtù della vegetazione e provoca la gioia della fioritura.

Ora io capirei che la donna del quadro sorretta da Zefiro fosse Flora, se il Botticelli avesse preso la sua ispirazione esclusivamente da Ovidio, per il quale è la stessa ninfa nominata Flora dai latini e Clori dai Greci, la quale, amata da Zefiro, diventa la madre dei fiori che effonde dalla bocca.

Ma poichè, con una evidenza da nessuno negata, e dimostrata dalla pittorica riproduzione della processione, risulta che ha tratto la ispirazione da Lucrezio, ne deriva con pari evidenza, da cui non è possibile evadere, che Flora è precisamente e unicamente quella, dal poeta nominata come tale e descritta nella processione, e dal pittore esattamente riprodotta, la quale precede la Primavera cospargendole (*praespargens*) di fiori il cammino. E di qui non si esce. Certo che avendo Lucrezio introdotto la Primavera accanto a Flora, il pittore ha dovuto per così dire sdoppiarne la personalità e le attribuzioni, e mentre ha conservato a Flora, come in Lucrezio, l'ufficio di battistrada e di distributrice di fiori, ha fatto della Primavera, come in Ovidio, la ninfa amata da Zefiro e generante fiori.

E da questo sdoppiamento ha creato un motivo graziosissimo ed originale; la Primavera, sciogliendosi dall'amplesso di Zefiro, il vento fecondatore, getta fiori dalla bocca (bellissimo intreccio di immagini), i quali cadono in grembo a Flora, così rifornita per farne getto ed infiorare la campagna.

Complessivamente poi i personaggi indicati da Lucrezio sono cinque, secondo la traduzione del Giussani e salvo quanto preciseremo in seguito, e sfilano in processione in questo ordine: Zefiro, Flora, Cupido, Venere e la Primavera.

E tutti e cinque il Botticelli ha riprodotto nel quadro. Soltanto ne ha alterato l'ordine. Zefiro che camminava in testa, seguito ad un passo da Flora, è passato in coda. La ragione estetica non abbisogna di commenti; ma forse vi è un'altra ragione, che verrà ripresa a suo luogo.

D'altro canto poi, in una composizione pittorica mal si prestava alle esigenze dell'arte e all'inserimento della scena oraziana con l'azione delle Tre Grazie circoscritta in luogo, la processione in fila concepita da Lucrezio, onde il pittore l'ha conservata solo nella parte destra della tela e poi genialmente scomposta e colpita in una pausa di attesa per formare il quadro.

La identificazione dei personaggi è ormai chiara e la loro significazione non presenta oscurità, o almeno non più di quanto offrano le analoghe figurazioni dei due poeti.

Ma vi è nel quadro un ultimo personaggio che non appare menzionato dai poeti: quel giovane di prestanti nobili forme, che le Grazie guardano intensamente, mostrandosi invaghite, raffigurato in succinto mantello, il viso e lo sguardo volto in alto, la mano manca appoggiata al fianco da cui pende la spada, la destra impugnante una verga alzata verso le fitte fronde dell'aranceto portanti frutti dorati che fanno da tetto alla scena, in questa parte lievemente offuscata da un velario di brume.

Collocato alla sinistra della tela, sembra fare a sè, astratto dalla seducente azione che si svolge fra gli altri attori, cui volge le spalle.

Non è un personaggio pleonastico o decorativo; se anche, come si sostenne, riproduce i lineamenti di Giuliano De' Medici o d'altro personaggio mediceo, la particolarità dell'abbigliamento e della figura rivelano indubbiamente che egli è stato introdotto nella allegoria a rappresentare un mito.

Più che l'elmo, il quale non è propriamente il « *Petaso* », i tipici calzari alati « *Talaria* » e la verga « *Caduceum* » lo hanno fatto riconoscere per Mercurio, e sono state proposte ipotesi varie per

spiegare la licenza, che il Botticelli si è preso, di questo intruso non contemplato nelle composizioni poetiche prese a modello.

Ma è stata veramente una innovazione, oppure il pittore non ha creduto anche in questo di attenersi alla traccia del poema?

E' sembrato alla mia sensibilità letteraria ed artistica, per ottusa che sia, non potersi disconoscere che le parole usate da Lucrezio « *et Veneris praenuntius ante pennatus graditur* » non siano le più felici e le più proprie per esprimere la figura del dio Cupido.

Avvertivo una dissonanza, la quale mi portò ad affacciare una ipotesi, per temeraria ed inaccettabile che potesse sembrare, quella cioè che nel maestro, il quale insegnava al Botticelli il significato di quei versi e della mitologica allegoria (fosse egli il Polizano, allora poeta ufficiale della corte medicea, od altro umanista) sorgesse perlomeno il dubbio che quel messaggero (*praenuntius*) pennuto (*pennatus*) e che procedeva a piedi (la voce « *graditur* » significa proprio l'atto del camminare) fosse piuttosto Mercurio, come quello che era appunto il messaggero degli Dei, e, pur avendo le ali ai piedi (e quindi « *pennatus* ») camminava (a grandi celeri passi secondo la classica sua figurazione, ma camminava); anzichè Cupido, il quale, cùpido di spaziare svolazzando intorno a Venere, scoccando dardi alla cieca per dritto e per traverso, non si sarebbe trovato a suo agio e nel suo stile in quella parte di domestico pedestre lacchè, *da un punto di vista estetico anche mal traducibile in una rappresentazione pittorica.*

Ho detto subito che era ipotesi temeraria ed inattendibile, perchè sarebbe far torto, non dico al gran nome del Poliziano, ma ad un oscuro e mediocre cultore di lettere latine e di mitologia, l'attribuirgli questa opinione, per cui il « *Veneris praenuntius* » si debba intendere per Mercurio in luogo di Cupido.

E' quella specificazione « *Veneris* » che rende ostica la proposta supposizione.

E così la pensavo anch'io, quando svolgendo insoddisfatto ulteriori ricerche, mi venne fatto di trovare che alcune edizioni del « *De Rerum Natura* » e fra queste una bernaisiana del Teubner di Lipsia (3), al posto di « *Veneris praenuntius ante pennatus graditur* » recano invece la dizione « *Veris praenuntius ante pennatus graditur* ».

(3) T. Lucretii Cari: *De Rerum natura recognovit Jacobus Bernaysius* - Lipsiae sumptibus et tipis G. B. Teubneri, 1871, pag. 145.

Tito Lucrezio Caro. *Della natura delle cose* - Testo latino e traduzione in italiano di Giuliano Vanzolini - Pesaro, stabilimento tipografico di G. Federici, seconda edizione.

Con questa variante la posizione cambia radicalmente, perchè qualunque delle due lezioni sia la vera, questo è certo che qualora il maestro del Botticelli avesse avuto sott'occhio la seconda, sarebbe più che fondata la supposizione, che in quel pedestre preannunciatore pennuto della Primavera propendesse a ravvisare il dio Mercurio, escludendo Cupido.

Ed allora non è più campato in aria il supporre che da queste due perplessità, l'una di natura letteraria del traduttore, tutt'altro che improbabile, l'altra di natura estetica del pittore, indubbiamente certa, sia scaturita la soluzione adottata, nel senso che, se per un lato nella allegoria della Primavera non si poteva comunque pretermettere il dio dell'amore, ma ripristinato al suo consueto posto di caccia in volo sopra il capo di Venere, insofferente di un composto ordine processionale, d'altro canto la presenza di Mercurio (simbolo gradito della famiglia medicea, riprodotto sul rovescio della medaglia di Lorenzo Tornabuoni) non era in ogni caso fuor di luogo al posto di annunciatore della Primavera (*Veris praenuntius*) in capo alla processione, come il dio benefico che, oltre essere precursore degli dei, fra le sue altre proprietà, era apportatore di benessere, rendeva fecondi i campi e feraci i pascoli, qualità che ben si addicono all'avvento della Primavera.

Più semplicemente la funzione figurativa attribuitagli dal pittore sembrerebbe quella, usurpata a Zefiro, di precursore che spazza le ultime nebbie del verno, qualora si reputasse accoglibile l'opinione di quegli autori i quali lo hanno interpretato in atto di sciogliere e fugare col caduceo la coltre di brume che ancora si indugiano sul bosco.

Oltre a questa prima variante, altra si ritrova al secondo verso dove sostituisce *Zephyrus* al posto di *Zephyri*, e si riscontra nelle predette edizioni che al verso precedente recavano « Veris » in luogo di « Veneris », come pure in moltissime di quelle che conservano la dizione «Veneris » (4).

(4) Titi Lucretii Cari: *De rerum natura* - Lipsiae, in officina Caroli Tauchnitii, 1833, pag. 198.

Lucrece: *De la nature des choses* - Paris chez Michel David 1708, pag. 242.

Lucrece. *De la nature des Choses* - Traduit par La Grange - Paris.

Lucretius Titus Carus: *De rerum natura* - Edizione Aldina - Venetiis, 1515.

Lucretius Titus Carus: *De rerum naturam*, in aedibus Aldi et Andreae Soceri - Mense Jannuarius, 1525.

Titi Lucretii Cari: *De rerum naturam* cum notis Thomae Creech - Londini, 1754, pag. 293.

E questa seconda variante, che sostituisce il nominativo al genitivo, ha la singolare virtù di far balzare il dio Zefiro dalla testa alla coda della processione. Infatti col genitivo, è Flora « praespargens » che cammina « Zephyiri vestigia propter » ad un passo da Zefiro che la precede, laddove col nominativo è Zefiro che cammina « vestigia propter » sulle orme degli altri personaggi prima nominati e che quindi sono avanti a lui.

Titi Lucretii Cari: *De Rerum natura* - Lugduni apud Haered - Seb. Gryphii, 1558, pag. 204.

Titi Lucretii Cari: *De Rerum natura* - Commento di Dion. Lambino - Francoforte, 1583, apud Haeredes Andreae Wecheli, pag. 657.

Titi Lucretii Cari: *De rerum natura* - Patavii, 1721.

Hanno pure la lezione Zephyrus in luogo di Zephyri le due edizioni citate alla nota n. 3.

Recano invece la lezione « Zephyri » le seguenti edizioni:

Lucrezio, il poeta della natura, testo latino e versione poetica di Pietro Parrella - Zanichelli, 1941, pag. 124.

Titi Lucretii Cari: *De rerum natura* - Commento di Carlo Giussani - Torino, Loescher - Lib. IV, pag. 92.

Per comodità del lettore e per agevolare la comparazione, riportiamo qui di seguito le quattro versioni del testo di Lucrezio prese in esame, e cioè:

A) La lezione adottata dal Giussani, e dalla edizione sopra citata dello Zanichelli:

It Ver et Venus, et Veneris praenuntius ante
Pennatus graditur, Zephyri vestigia propter
Flora quibus mater praespargens ante viai
Cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.

B) La lezione bernaisiana del Teubner di Lipsia e dell'altra edizione sopra citata alla nota n. 3.

It Ver et Venus, et Veris praenuntius ante
pennatus graditur, Zephyrus vestigia propter
Flora quibus mater praespargens ante viai
Cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.

C) La lezione adottata in tutte le altre edizioni elencate alla nota n. 4:

It Ver et Venus, et Veneris praenuntius ante
Pennatus graditur, Zephyrus vestigia propter
Flora quibus mater praespargens ante viai
Cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.

D) Ed infine quella che secondo l'autore sarebbe la lezione corretta:

It Ver et Venus, et Veris praenuntius ante
Pennatus graditur, Zephyri vestigia propter
Flora quibus mater praespargens ante viai
Cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.

E con questa variante il Botticelli non si sarebbe preso alcuna licenza nè avrebbe commesso alcun arbitrio o trasposizione collocando, come fece, Zefiro al suo vero posto in fondo alla processione, particolarmente acconcio all'artista per rappresentare l'arrivo della Primavera portata sulle ali del vento Favonio.

E ormai i veli che potevano occultare il mistero, hanno acquistato sufficiente trasparenza per lasciar rilevare questa semplice e chiara spiegazione.

Allo sciogliersi delle ultime brume del verno, con l'avvento della Primavera portata sull'ali di Zefiro, la natura tutta s'infiora e Venere, leggiadra di grazie, domina sovrana sorvolata da amore, che accende i cuori con gli ardenti suoi strali.

La soluzione non lascia zone di ombra che facciano sentire il bisogno o l'allettamento per ulteriori indagini di una ipotetica più riposta allegoria, per così dire di secondo piano, della cui sussistenza non si ha alcun positivo riscontro, ma, se mai, la nota negativa desunta dalla sterilità delle ricerche svolte in questa seconda direzione, perdutesi in supposizioni fantasiose, cervellotiche ed arbitrarie, prive di seria base.

E così si era ritenuto che il quadro simboleggiasse l'amoroso incontro di Giuliano de' Medici con la bella Simonetta Cattaneo (Cupido col suo dardo avrebbe colpito Giuliano de' Medici, che nel quadro è rappresentato da Mercurio), togliendo il soggetto dal Poliziano, il quale nella « *Giostra* », dopo di aver cantato che Amore compie la sua bella vendetta di fare innamorare Giuliano della Simonetta, ci porta nel regno di Venere a cui Cupido fa ritorno:

« Ma fatta Amore la sua bella vendetta
mossesi lieto pel negro aere a volo,
e giunse al regno di sua madre in fretta
ov'è de picciol suoi fratel lo stuolo,
al regno ove con grazia si diletta
ove tutto lascivo dietro a Flora
Zefiro vola e la verde erba infiora ».

Ma l'ipotesi, già in sè molto discutibile, ha perduto attendibilità quando è risultato che il quadro non venne eseguito per il ramo mediceo a cui apparteneva Giuliano de' Medici, il platonico innamorato della Simonetta, bensì per l'altro ramo discendente da Pier Francesco de' Medici.

Di modo che, se veramente Mercurio reca il sembiante di un Medici, questi dovrebbe essere non già Giuliano, bensì Lorenzo oppure Giovanni di Pier Francesco.

Per la stessa ragione cade l'altra soluzione avanzata dallo Iacobsen, che vide nel quadro Simonetta come viva e risorta e risvegliata nei Campi Elisi; nè possiamo prestar fede a quella ancor più fantastica e per giunta anacronistica dello Stiloman, il quale ha supposto che il quadro venisse donato a Giovanna degli Albizzi per le sue nozze con Lorenzo Tornabuoni; nè all'altra del Wickoff, secondo cui il soggetto sarebbe tratto dal Mithologicon di Fulgenzio, dove sono descritte le nozze del poeta con la satira (le Grazie, come nel poema, sono presenti, Calliope nel mezzo, quasi pregnante, indica allo sposo la satira che viene agrestemente ignuda, accompagnata da Urania che getta fiori, e dalla filosofia personificata dalle divinità dell'aere).

Supposizioni tutte che la critica ha finito per rigettare, incline a ritenere che senza tante astruserie, il quadro doveva avere il significato più semplice di una apoteosi della Primavera.

Ma anche attenendosi al terreno sodo di questo semplice ed unico significato, e riportandosi alle fonti di Lucrezio e di Orazio, nessuno aveva saputo discernere con esattezza nel quadro i personaggi riprodotti dai testi poetici, con la loro specifica allegorica significazione.

Risultato forse deludente per chi si attendeva un più recondito riposto significato, eppure tutt'altro che privo di importanza, perchè, se non mi illudo, la spiegazione conseguita mi appaga, e per essa guardo al quadro, che ho capito e penetrato, con la consapevolezza che dona ben più intenso godimento.

Per essa ogni figura mi è chiara, mi dice un vezzo, una grazia, una qualità, un aspetto resi con la più squisita leggiadria dell'arte, e tutti ricollegati in mirabile armonia da un unico soggetto: l'incanto della Primavera.

Una interpretazione nuova è stata avanzata da Ernesta Battisti in uno studio pubblicato sul numero dell'aprile 1954 delle « Vie d'Italia ». Per essa il Botticelli avrebbe rappresentato nel quadro il « Ciclo delle Stagioni », un tema molto trattato nelle produzioni pittoriche dell'epoca.

E così Zefiro, che scioglie l'acre inverno, significherebbe il passaggio dal Verno alla Primavera. Clori, la ninfa che tiene fiori tra le labbra, sarebbe simbolo della fioritura in gestazione del Marzo, mentre Flora rappresenterebbe la grande fiorita dell'Aprile, ed il rigoglio pieno del Maggio sarebbe personificato da Venere gestante.

Le Tre Grazie poi, secondo una figurazione molto frequente nei dipinti del Sec. XV, starebbero a rappresentare l'Estate. Infine Mer-

SANDRO BOTTICELLI: *Allegoria della Primavera*

[FIRENZE - GALLERIA DEGLI UFFIZI] [Foto Alinari]

curio, il dio che trasforma le sue conquiste in opere fervide di vita umana, e coglie il frutto della stagionale vicenda, sarebbe bene scelto a personificare l'Autunno, in cui si conclude il ciclo produttivo delle stagioni.

Per dimostrare il suo assunto la scrittrice si giova di copiose citazioni di versi del Poliziano e del Magnifico, e fa rilevare che le varie specie di fiori, che il quadro riproduce, sono poste in sequela al progressivo andamento delle stagioni: e così i primi fiori della Primavera (margheritine e viole mammole) compaiono nella ghirlanda di Flora, la pervinca ed il fiore di fragola nella collana, la rosa ed il papavero nel grembo. Sotto i passi delle tre Grazie si fanno i fiori di prato, sotto quelli di Mercurio i ciuffi di foglie che alla scrittrice sembrano di crisantemo, tipico fiore autunnale.

Un particolare sfuggito alla scrittrice, e che può offrire appiglio in favore della sua tesi, è costituito da quella lieve coltre di vapori, che si stende sopra Mercurio, e che potrebbe significare i veli e le brume dell'autunno, se anche, come già dicemmo, si presta anche per diversa interpretazione.

Con tutto ciò, la tesi della Battisti, resa con una leggiadria di stile che emula il pennello del Botticelli, mi sembra più geniale che persuasiva.

La tela è giunta a noi con la denominazione tradizionale « La Primavera ». E ciò non è certo in accordo con l'assunto della Battisti. Ma poi se veramente il Botticelli avesse inteso rappresentare nel quadro l'intero ciclo delle stagioni, la sua composizione presenterebbe un certo squilibrio, perchè la Primavera sarebbe raffigurata con cinque personaggi, l'Estate con tre, l'Autunno con uno solo; mentre l'Inverno non avrebbe figura.

Ed è uno squilibrio tanto più rimarchevole in quanto nella processione di Lucrezio, che il Botticelli certamente ha avuto presente, e che, secondo me, ha anche riprodotto per la sola Primavera, la divinità che rappresenta l'Estate è Cerere, e l'Autunno Bacco, l'uno e l'altra in concomitanza coi venti che a ciascuna son propri, ed anche il Verno entra col suo corteggio di venti boreali a chiudere la processione.

E sotto questo riguardo sembra sempre più strano e fuori di ogni tradizione che Mercurio possa essere scelto come la divinità che personifichi l'Autunno.

Le stesse melarancie che il nume sembra cogliere alzando la verga verso i frutti dorati dell'aranceto, non sono proprio i frutti più indicati per caratterizzare l'Autunno, tanto più se si pensa che

la loro raccolta avviene a fine d'anno ed in principio d'inverno, e sono fra i pochi frutti che ancor si colgono con l'avvento della Primavera.

Nessun valore può annettersi all'argomento secondo cui i fiori sarebbero disposti in successione al progredire delle stagioni; perchè se veramente un solo personaggio, Flora, reca i fiori della prima, della media, e della tarda Primavera, ciò contraddice al concetto che essa rappresenti il solo mese di Aprile. Ed altrettanto si dica di Clori, che dovrebbe essere immagine del Marzo; e dalla cui bocca escono insieme rose e fiordalisi che non sono fiori di Marzo.

E quanto al crisantemo mi sia permesso osservare che il pittore se mai ha dipinto le foglie e non i fiori, le quali si sviluppano ben prima dell'autunno, e che in ogni modo il crisantemo, il noto fiore ornamentale dalla caratteristica fioritura nel tardo Autunno, e che come tale potrebbe simboleggiare questa stagione, è di due specie: la cinese e la giapponese; ma la prima venne importata in Europa solo sulla fine del settecento, e la seconda un secolo dopo.

* * *

Prima di chiudere queste note mi siano permesse due ultime osservazioni.

Checchè se ne sia scritto in contrario, il quadro cosidetto « La Primavera » presenta un'indubbia relazione con l'altro denominato « La nascita di Venere » quantunque quest'ultimo sia stato eseguito a forte distanza di tempo e con diversità di ispirazione e di tecnica.

Fra l'uno e l'altro parmi siavi il nesso di una narrazione, colpita in due scene, l'una di seguito all'altra; la prima nel quadro eseguito per ultimo (La Nascita), la susseguente nel primo dipinto (La Primavera), dove ricompaiono, accanto ad altri, tutti gli stessi personaggi della prima scena.

In questa, e cioè nella Nascita, Zefiro, portando in braccio la Primavera, con cui scherza in volo provocando una effusione di fiori, diretta dal mare verso terra (« *Grata vice veris et favoni* »), sospinge col suo alito Venere ignuda verso la la riva, dove Flora, divinità della terra, l'attende per coprirla con un manto di fiori, così come l'aveva vista il Poliziano:

> « *Da zefiri lascivi spinta a proda*
> *gir sopra un nicchio, e par che il ciel goda* ».

E la proda, il lido di Cipro, verso il quale ritta sulla conchiglia muove la dea testè nata con le belle membra, che sembrano

vibrare al primo contatto con la brezza, e la chioma garrire qual vela fra il tremolar della marina, presenta all'approdo un delizioso bosco di aranci ad alta ramificazione.

Quello stesso bosco di aranci, e proprio in prossimità del mare, che forma lo scenario dell'altro quadro, dove Zefiro arriva portando la bella stagione, le Primavera esalante fiori, che Flora raccoglie e sparge trasmutando sul suo cammino l'erbe in tappeti fioriti, mentre Venere, spirando amore e fiorita di grazie, domina signora del suo regno.

Le concezioni di Lucrezio, Orazio, Ovidio, del Poliziano e del Magnifico, si intrecciano nel quadro. Il pittore le riassume e le supera con maestria e genialità sovrana.

Infine non posso tacere, a conclusione di questo studio, una seconda osservazione quantunque non abbia un riferimento diretto con l'interpretazione del quadro del Botticelli.

Mercurio ha una significazione che resta un po' fuori, estraniata da questa poetica ideale concezione. Ed il pittore, nella sua sensibilità artistica si direbbe che l'ha sentita, e l'ha appartato. L'ha introdotto e per equilibrare il quadro, e per essere fedele al creduto testo di Lucrezio, ma non l'ha associato all'azione principale. In realtà, se devo dire l'ultima parola in ordine a questo argomento, io credo che l'introduzione di questo personaggio sia frutto di un equivoco, e che se Lucrezio fosse stato presente a tutta questa dissertazione sulle diverse lezioni ed interpretazioni del suo testo, non avrebbe potuto a meno di sorridere, perchè io ho la ferma convinzione egli non abbia affatto introdotto nella sua processione nè Cupido nè Mercurio.

Se si confrontano le diverse lezioni dei versi di Lucrezio dianzi esaminate, si rileva che nessuna è immune da scogli. Infatti la prima versione presenta, fra altre, questa incongruenza, che nel primo verso l'alato preannunciatore di Venere, precede, come è ben naturale, nella sfilata (« *ante pennatus graditur* »), e viceversa risulta nei versi seguenti che in testa vi è Flora preceduta essa stessa da Zefiro; mentre poi nella seconda e terza lezione appare per lo meno strano ed innaturale che nella concezione poetica per se stessa considerata di un ordine processionale, Zefiro, il vento preannunciatore della Primavera, sia relegato in coda anzichè precedere l'avvento della Primavera in fiore.

E se è lecito al ciabattino una volta tanto dare un giudizio al di sopra della scarpa, mi sembra che la vera lezione deve essere la seguente:

> « *It Ver et Venus, et Veris praenuntius ante*
> *pennatus, graditur Zephyri vestigia propter*
> *Flora quibus mater praespargens ante viai*
> *cunta coloribus egregiis et odoribus opplet* ».

Non è che questione di spostare una virgola, anteponendola al verbo « graditur » ed allora tutto è chiaro ed ogni difficoltà appianata.

Incedono la Primavera e Venere ed avanti a loro l'alato preannunciatore della Primavera (che è evidentemente Zefiro), ed un passo dietro Zefiro (Zephyri vestigia propter) graditur Flora, cammina Flora, praespargens, la quale, mercè lo spostamento della virgola, diventa il naturale soggetto del verbo graditur, che mal si prestava a significare il procedere di una divinità dell'aere.

Difatti anche nei versi che seguono, il verbo « graditur » è usato da Lucrezio per indicare l'incedere di una divinità della terra, e cioè Bacco, non mai lo avanzarsi di una divinità dell'aere o di un vento. Ancora, stando al primo testo, si nota una incompletezza dicendosi che Flora veniva subito dietro a Zefiro, di cui non era stata precedentemente accennata nè la presenza nè il posto che occupava nella processione. Ora invece il senso è compito nella esposizione che corre con naturalezza: innanzi alla Primavera e Venere avanza l'alato precursore della Primavera (e cioè Zefiro), e ad un passo da Zefiro cammina Flora.

I personaggi della processione quindi non sarebbero che quattro in questo ordine di precedenza: Zefiro, Flora, Venere e la Primavera, e ciò corrisponde anche alla sobrietà con cui sono condotte le processioni delle altre stagioni, contenute nel numero di tre o quattro componenti.

Quindi nella riproduzione pittorica Mercurio è ozioso: come precursore della Primavera non è e non può essere che un doppione di Zefiro.

Tutto è nato dallo spostamento di una virgola, e cioè probabilmente dall'errore di un amanuense, al quale tuttavia dobbiamo essere grati, perchè senza di esso la Primavera del Botticelli o non sarebbe nata o sarebbe nata men bella. E' il caso di dire: Oh! felix culpa!

E da tutto ciò si rileva ancora che talvolta il commento estetico suscita intuizioni che possono guidare il latinista alla retta lezione del testo.

COMUNICAZIONE

DEL SOCIO

C.ssa GINEVRA TERNI DE GREGORY

COGNOMI BERGAMASCHI A CREMA

Un esame, seppure molto superficiale, delle relazioni sociali fra Bergamo e Crema sullo scorcio del Quattrocento ed al principio del Cinquecento, ci dice subito che furono molto strette e che i cognomi bergamaschi erano numerosi a Crema.

Non ci tufferemo nel medioevo per toccare l'annosa polemica sull'origine dei famosi Conti di Bergamo, di Crema e di tanti altri luoghi della regione.

I Conti di Crema vennero da Bergamo? I Conti di Bergamo vennero da Crema o piuttosto dai Sabbioni, paese antichissimo che ora forma una frazione suburbana di quella cittadina? Chi tiene per l'una teoria, chi per l'altra e chi invece li crede tutti oriundi di Vailate, fra Crema e Bergamo; ma anche se ciò fosse provato, la discussione non finirebbe. Non saranno stati un prodotto spontaneo del suolo vailatese. E allora? Dobbiamo forse chiedere (mediante « medium ») a Padre Adamo quale dei suoi discendenti venne in Lombardia, dove si fissò e come la sua stirpe, evidentemente forte e rapace, riuscì a dominare tutta la regione? Sarebbe, temo, un'impresa difficile quanto frivola!

Ci basti constatare un antichissimo e stretto legame fra i due luoghi e, sopratutto, la grande emigrazione di bergamaschi a Crema.

Gli storici locali hanno molto fantasticato sull'origine della potente famiglia dei Benzoni, Signori di Crema al principio del Quattrocento in forma legale, mentre sembra che lo fossero già di fatto nel precedente secolo.

Chi li vuole discesi dagli antichi Signori dei Sabbioni, chi da una famiglia Greppi: invece una vecchia tradizione bergamasca li dice discesi da un Benzone della famiglia Lupi, teoria che troverebbe conferma nel lupo nascente che era il loro cimiero ed anche nel lupo passante sul loro stemma, diventato col passare dei secoli un pacifico cane.

Diverse altre nobili famiglie cremasche vennero da Bergamo: gli Amanio, i Pergami o « da Pergamo », i Suardi, i Sabattini, i de Rapis, i Colleoni, dei quali un ramo si fissò a Crema nel 1449.

Sembra che provenissero da Bergamo anche i Bremaschi e, più tardi, i Borsotti ed i Petrozani, mentre diverse altre famiglie che erano o divennero nobili, vennero dalla regione bergamasca.

I Baratteri erano oriundi dalla Val Imagna (detta nei documenti Valdemagna), così pure gli Otobelli: i Salaseri, grande famiglia di fornaciai e terracottieri, vennero da Zogno, i Bonzi ed i Noli da Dossena, i Seghizzi e gli Scartabellati da Premolo, i Premoli da Redona, i Gandini ed i Castellani (1) da Gandino, gli Angeli, detti anche Auzoli od Anzelli, da Urgnano e gli Obizzi da Ghisalba. Il cognome Verdelli parla da sè, mentre i Frolli (de Frolijs) unitisi poi agli Obizzi, vennero da Almenno ed i Secco da Caravaggio. Nel 1449, quando, essendo Crema passata a Venezia, vi fu un certo influsso di famiglie dalle altre città venete, arrivarono da Martinengo i Tadini, i quali diedero a Crema il glorioso priore di Malta fra Gabriele Tadini.

Due altre nobili famiglie, cremasche da secoli, ebbero probabilmente lontane origini bergamasche, ossia i Martinengo ed i Caravaggi. Così pure si può pensare di altre due alle quali gli storici attribuiscono origini diverse. I Figati, detti oriundi da Milano, si possono invece pensare bergamaschi, dato che sul lago d'Endine esiste un antichissimo paese, detto in antico « Cà dei Figati » (ora S. Felice).

E finirò coi Terni, presenti a Crema fino dal 1190. Diversi storici, e non solo cremaschi, li dicono diramati dalla famiglia de Gregorj, nota famiglia di Terni in Umbria, ma l'antica forma del cognome, costante nei documenti del Trecento e fino nel Cinquecento inoltrato, era « da Terno » e la famiglia ha *sempre* usato lo stemma che era dei Signori feudali di Terno sulla bergamasca e che ancora fregia il borgo di Terno d'Isola. Però i da Terno di Crema, fedelissimi guelfi, l'hanno usato senza il capo dell'Impero.

Molti altri cognomi bergamaschi erano portati da famiglie forse non nobili, quali i Girardi della Costa di Serina ed i d'Averara Coldirari della Valle di S. Martino. Questi ultimi erano artigiani del vetro e nel chiedere la cittadinanza cremasca chiesero anche di

(1) Giambattista de' Castellani da Gandino figura nel testamento del pittore cremasco Vincenzo Civerchio quale suo pro-nipote, allievo ed erede insieme al fratello Giorgio.

Non ho trovato alcuna traccia di questo Castellani, mentre trovo che il noto Giambattista Castelli (pure da Gandino) fece il tirocinio a Crema. Mi chiedo perciò se si tratta di uno sbaglio di cognome (cosa abbastanza facile a quel tempo).

poter fabbricare « una fornace da vetri ». Vi era poi una famiglia « da Cornalba » e diversi Locatelli, mentre ho trovato molti cognomi di nobili portati da popolani. A proposito di questo fatto, dirò che sembra derivato dalla consuetudine di chiamare i dipendenti delle grandi tenute rurali con il cognome del proprietario. L'usanza, che scomparve meno di un secolo fa, rammenta il sistema scozzese dei « clans », ma mentre gli scozzesi assumevano legalmente il cognome del Capo e non ne avevano altro, qui non era che un soprannome di uso corrente. E' però probabile che chi usava da molto tempo, forse da qualche secolo, il soprannome, finiva per tralasciare il cognome originale.

Oltre i cittadini cremaschi di origine bergamasca, molti distinti cittadini di Bergamo fecero lunghi soggiorni a Crema, avendovi relazioni d'affari o di parentela.

Secondo il Mazzi, l'umanista Michele Alberto Carrara, allora giovane, fu preso prigioniero col padre durante la guerra del 1452 e tenuto presso i Benzoni a Crema, dove fece molte relazioni cordiali e durature, delle quali si trovano traccie alla Biblioteca Civica di Bergamo (2).

E' nota la lunga permanenza a Crema dell'ingegnere Venturino Moroni per la fabbrica delle mura venete, ma trovo che fino dal 1455 la civiltà cremasca veniva concessa a « Comino e fratelli Moroni di Valseriana ». Sembra che la famiglia si sia stabilita a Crema, poichè nel 1490, troviamo « Magister Tomaso da Albino » — quasi certamente un Moroni — con quattro suoi figli, impiegati in qualità di capomastro ed assistenti nella fabbrica del Santuario di S. Maria della Croce.

Ho parlato altrove delle strette relazioni culturali stabilite tra Crema e Bergamo dagli Agostiniani dell'Osservanza (3), ordine ricco di dotti frati che fecero della casa madre di Crema e del convento agostiniano di Bergamo, loro assegnato nel 1443, luoghi di convegno per gli intellettuali delle due città. Essi tennero vivi gli scambi culturali ed attirarono alle loro feste persone altolocate, ma relazioni

(2) Fra altro, si trova una elegantissima copia manoscritta del « Bucolicam Carmen » del Carrara, eseguita nel 1475 dal nobile Bettino Zurla « gramatice professor » di Crema.

(3) Vedasi il mio « Fra Agostino da Crema », volumetto di 75 pagine, edizioni « Vincenzo Civerchi », Crema.

di parentela attiravano spesso a Crema membri delle famiglie Benaglio (4), Lupi e da Caleppio.

I matrimoni fra bergamaschi e cremaschi erano frequenti: il più noto essendo quello di un bandito della nobile famiglia Petrobelli con la cremasca Caterina degli Uberti, ch'egli assassinò nel 1490 per rubare i suoi pochi gioielli.

I cremaschi l'hanno sempre esecrato, eppure se egli non ammazzava la moglie non avrebbero avuto il bellissimo Santuario di S. Maria della Croce, eretto sul luogo del suo delitto. Non è certamente una ragione per chiamarlo un benemerito dell'arte! Eppure il bilancio definitivo del suo atto infame fu attivo anche per la povera straziata Caterina, venerata quale Beata.

Altri matrimoni interessanti ma pacifici furono quelli, pure celebrati nella seconda metà del Quattrocento, del nobile Gian Pietro Vimercati con Elisabetta di Nicolino da Caleppio e di suo cugino, il Magnifico Ottaviano Vimercati con Domicilla Lupi.

Erano matrmoni cospicui, fra famiglie ricche e potenti: per la prima coppia Michele Alberto Carrara compose e recitò un « Oratio Nuptialis » che si può leggere in edizione stampata con commenti di G. A. Suardi alla Biblioteca Civica di Bergamo. Incidentalmente, Caterina di Nicolino da Caleppio, che possiamo pensare sorella di Elisabetta, sposò il nobile cremasco Cristoforo Benvenuti e fu madre di Nicolina, sposa nel 1496 di Pietro da Terno, noto come storico ed anche come progettista del bel Palazzo Pretorio di Crema.

Il secondo matrimonio Vimercati, quello di Ottaviano e Domicilla, celebrato diversi anni più tardi, è d'interesse più immediato in quanto conosciamo le loro sembianze.

In occasione di nozze era allora consuetudine di decorare il soffitto della camera degli sposi con i loro stemmi ed i loro ritratti. Fortunatamente il soffitto decorato in quella occasione esiste ancora nel palazzo che fu di Ottaviano Vimercati, ora della Banca Popolare di Crema.

Vi vediamo, uniti, gli stemmi Vimercati e Lupi ed i profili dei coniugi, non giovanissimi e vedovi ambedue, lui di una Benzoni e lei di un De Civilis di Brescia.

Indossano costumi databili fra il 1495 ed il 1505, ma la data del matrimonio non è nota.

---

(4) Sembra che la famiglia Benaglio fosse imparentata con la famiglia da Terno. Nell'antica Casa Terni (ex da Terno) si trova il loro stemma, e diversi Benaglio sono nominati in antichi atti notarili.

Ritroviamo questa coppia, alquanto invecchiata, in ginocchio nel quadro della « Resurrezione » — capolavoro del Cariani, proveniente dalla casa dei Conti Marazzi a Crema e da poco regalato alla Pinacoteca di Brera dal Conte Paolo Gerli. Fu dipinto nel 1520, anno della morte di Ottaviano, mentre Domicilla sopravvisse fino al 1535, e, non avendo figli, istituì una fondazione per dotare fanciulle povere, detta « la beneficenza Lupi ».

Il ritratto di questi illustri coniugi non fu il solo ritratto cremasco dipinto dal Cariani: all'Accademia Carrara possiamo ammirare quello, riferibile alla stessa epoca, del filosofo cremasco Gian Benedetto Caravaggi, professore a Padova alla fine del Quattrocento od al principio del Cinquecento (5).

Concludo questa breve ed incompleta rassegna con l'osservazione che sulle relazioni tra Bergamo e Crema molte cose rimangono da dire, e, forse, potranno essere dette in altra occasione.

---

(5) Non mi è stato finora possibile di verificare le date dei soggiorni del Caravaggi a Padova. Spero di poter precisarle in seguito.

COMUNICAZIONE

DEL SOCIO

Prof. ALBERTO AGAZZI

LEONARDO PENSATORE E SCRITTORE

Sono qui raccolte alcune ricerche su aspetti meno organicamente ed esaurientemente trattati del genio vinciano. L'autore pensa possano costituire un contributo, sia pure modesto, all'intelligenza di Leonardo, figura molto complessa, sulla quale esiste una bibliografia italiana e straniera imponente, ma tuttavia — per la natura stessa dell'uomo e per la sorte della sua opera — ancora lontana dall'aver detto una parola definitiva.

1) Natura e scienza

La molteplicità degli interessi è una delle caratteristiche dell'epoca in cui visse Leonardo da Vinci. Nel Rinascimento, infatti, un'infinità di elementi, di idee, di indagini nuove si affacciarono alla vita in forma tumultuosa, in maniera non molto diversa dal prorompere di forze nuove nell'uomo, quando egli perviene alla sua prima giovinezza. Tutte queste energie e novità, tuttavia, non riuscirono ad assumere subito una sistemazione stabile e definitiva; costituirono soltanto una copiosa e preziosa anticipazione di motivi, sui quali più pacatamente e riflessivamente si ripiegarono molte generazioni posteriori, che integrando ed organizzando pervennero a dar loro una forma più ordinata e più scientifica.

Leonardo è figlio di questo suo tempo nel senso che egli ne riassume i copiosi elementi veramente vitali, ripudiando di fermarsi su quanto ancora sopravviveva del passato, fosse questo il recente pensiero scolastico o la più antica metafisica greca o i rinnovati interessi magici ed astrologici. Più che dai libri, più che dalla cultura umanistica stessa egli proviene dall'arte e dall'industria. Dall'arte, impegnata nella riproduzione più esatta del mondo naturale e nella costruzione di fabbriche più armoniose e più complesse, sì che essa si trovava a sconfinare istintivamente in quei campi che, divenuti oggetto più tardi di indagini specializzate, si chiameranno anatomia, botanica, antropologia, ingegneria; e dall'industria, impegnata nella ideazione e nel

perfezionamento di un'infinità di macchine per fondere e foggiare i metalli, per battere moneta, per filare e per tessere, per costruire più complessi e più potenti navigli e più efficaci strumenti di guerra.

Leonardo, « omo sanza lettere », che poco sa di latino, trova sufficienti energie per orientarsi in questo mondo naturale e meccanico e — conscio della infinita molteplicità dei possibili — lo indaga, trovandolo via via più meraviglioso e più complesso. Perchè l'uomo, il « mondo minore », il microcosmo, sia capace di dominare la natura, il « mondo maggiore », il macrocosmo, al quale somiglia, occorrerebbero ben altre forze all'impresa e vita più lunga di quella d'un solo genio; occorrerebbe non soltanto conoscere, ma tutto ordinare e classificare, sistemare e definire. Leonardo posò alfine la stanca mano, pago di consegnare ai posteri in un grandioso abbozzo la « summa » del sapere moderno, convinto di aver segnato le linee generali ed indicato molti dei particolari di parecchie « opre e materie nuove, non più dette ». Quale fosse stato l'atteggiamento dell'artista-scienziato di fronte agli inesplorati campi del mondo naturale, saturo di misteri quasi quanto il mondo celeste, egli stesso ben espresse in questa pagina autobiografica altamente significativa:

« E tirato dalla mia bramosa voglia, vago di vedere la gran commistione delle varie e strane forme fatte dalla artifiziosa natura, raggiratomi alquanto infra gli ombrosi scogli, pervenni all'entrata d'una gran caverna; dinanzi alla quale — restando alquanto stupefatto e ignorante di tal cosa — piegato le mie rene in arco, e ferma la stanca mano sopra il ginocchio, colla destra feci tenebra alle abbassate e chiuse ciglia. E spesso piegandomi in qua e in là per vedere dentro vi discernessi alcuna cosa, e stato alquanto, subito si destarono in me due cose: paura e desiderio; paura per la minacciosa oscura spelonca, desiderio per vedere se là entro fusse alcuna miracolosa cosa ».

Accostatosi alla natura per ragioni d'arte, Leonardo alla fine vi si soffermò con spirito di scienziato. La stessa sensibilità artistica — anche se a prima vista potrebbe parere il contrario — gli veniva in aiuto nelle sue ricerche; gli veniva in aiuto, perchè fu essa che lo avviò prima a vedere nell'universo una divina proporzione, l'unità e l'armonia, la semplicità e la misura; fu essa che gli mantenne agile lo spirito, perchè non solo pensasse e indagasse pazientemente, ma anche intuisse con richezza di ipotesi e di fantasia.

Egli aveva inoltre dello scienziato le doti intellettuali e morali. Le doti morali, fatte di entusiasmo e di fede nel valore dell'opera intrapresa, di esemplare rettitudine di costumi, di pazienza e di attaccamento al lavoro, di disinteresse. Le doti intelletuali, perchè egli aveva acuto lo spirito di osservazione e felice l'intuito, che va ardito al di là delle apparenze dei dati, per cogliere la natura vera dei fenomeni; perchè, infine, con spirito tutto moderno, egli si sottraeva all'autorità della tradizione e delle argomentazioni « mentali » ed insieme e soprattutto agli allettamenti delle scienze occulte, sotto il cui incanto vissero tanti altri uomini illustri del suo tempo, come il Cardano ed il Paracelso.

L'oggetto della sua indagine è il gran libro della natura, che si squaderna meraviglioso nel suo complesso ed in ciascuno dei suoi particolari all'osservatore, a testimoniare in opere la grandezza di Dio, che è fonte di quanto c'è di buono, di bello e di vero. Osservare e vedere, dirigere quel meraviglioso e divino strumento di accertamento che è l'occhio verso la viva e trasmutevole esperienza, perchè sia suggeritrice prodiga di nuove impensate verità e di ipotesi ardite, da vagliare poi con copiosi esperimenti. Non basta, infatti, il casuale incontro con le cose a rassicurarci della esistenza delle leggi eterne che le governano, anche se diligentemente si sono guardati i fenomeni; questi occorre ricrearli in un'esperienza reale ed insieme artificiale, nel senso che al loro migliore e regolare accadimento si predispongono condizioni più favorevoli.

Come l'oggetto della ricerca ha bisogno di essere reso più adeguato in sede di esperimento, perchè meglio risponda e convalidi le ipotesi, a sua volta e per lo stesso motivo il soggetto, il ricercatore, deve divenire un più preciso controllatore: e se i sensi non bastano perchè, pur meravigliosi, sono imperfetti, si ricorra al valido sussidio degli strumenti di misurazione.

« Nota ogni cosa » scrive ancora Leonardo; cioè registra, cataloga, enumera le ipotesi, perchè l'enumerazione facilita il processo risolutivo della ricerca.

Il merito di Leonardo scienziato è nella coscienza della necessità dell'esperienza, di uno studio della natura « iuxta propria principia », non scompagnato mai, però, dal pensare. La scienza è sempre riduzione del molteplice all'unità, del concreto mutevole al concetto immutabile: ed è solo a tal patto che il microcosmo umano signoreggia il macrocosmo universale. Ora il Vinci comprese tutto ciò e fu certo tra i primi ad attuarlo. Mentre l'antichità aveva trasceso ciò che è materiale, affermando l'esistenza dei valori meta-

fisici delle idee platoniche o dei numeri pitagorici, assetata com'era di stabilità e di armonia, la scienza moderna intuisce la possibilità di una regolamentazione « esatta » anche del sensibile « fluente », mediante il calcolo matematico. La natura scorre e varia, ma scorre e varia con regola e con misura. In tal modo è possibile « concludere » la ricerca, raccogliendo i frutti di essa nella definizione scientifica, nella quale i fenomeni, connessi secondo il rapporto di causa e di effetto, sono regolamentati « definitivamente » con l'ausilio del numero.

Leonardo non ci ha dato — a coronamento della sua opera — una classificazione delle scienze, benchè non manchino qua e là anche tentativi in tal senso; sicura coscienza ebbe invece del valore del disegno scientifico e tecnico, dell'utilità del rappresentare cose e macchine da più punti di vista e dell'applicabilità della scoperta scientifica ai fini pratici della vita, per la instaurazione del « regnum hominis » sulla natura.

Che colpisce forse di più in Leonardo è però lo spirito che lo anima: non c'è quasi più nulla nei suoi scritti che richiami il passato; egli è sicuramente orientato ed ovunque circola un senso di sorprendente modernità. Leonardo pensa, indaga, rappresenta, scrive come noi e la sua opera è come un gran ponte gettato sull'avvenire. Dalla meccanica, il « paradiso delle scienze matematiche », alla geologia; dalla zoologia alla botanica; dall'anatomia umana a quella animale; dall'idraulica all'aeronautica, non c'è campo, si può dire, che il suo genio non abbia indagato con risultati sorprendenti ed anticipatori: uomo dai molteplici interessi egli riassume in se quanto l'avvenire avrebbe coltivato, ma in forma via via sempre più specializzata.

L'efficacia dell'opera, per la dolorosa vicenda degli scritti, non è certo stata pari al valore di essa; ma i posteri, giustamente non valutando da un punto di vista soltanto utilitaristico e pratico, han reso ossequio alla sua virtù ed al suo genio. Egli ha davvero e più di ogni altro assolto al comandamento, col quale incitava se stesso nella fatica nei suoi silenti soliloqui:

« Fai dunque tale opera che, dopo la morte, tu abbi similitudine di perfetto vivo... ».

2) Filosofia e precetti morali

La molteplicità degli interessi di Leonardo; la effettiva poliedricità del suo spirito han fatto sì che si parlasse di lui anche come di un esponente illustre della filosofia del suo tempo. Si è osservato,

però, che in lui non è sempre quella perfetta euritmia, che gli si è voluta da molti attribuire, perchè nella sua opera e nella sua personalità compaiono deficienze e si rivelano lacune.

Leonardo fu, soprattutto, un artista, uno scienziato ed un tecnico e perciò fu portato poco e con assai scarsa congenialità ad affrontare i problemi più squisitamente filosofici: appassionato della natura, che si disvela all'artista in termini di bellezza ed al ricercatore secondo i ritmi eterni di una universale legislazione, egli conobbe o intravvide della creazione i più reconditi valori estetici e scientifici, ma si sentì come preclusa la via a quella superiore speculazione, che si suol dire metafisica.

Si ripetè, nell'atmosfera vivida e ricca del Comune e della Signoria italiana, il fenomeno che fu caratteristico della *polis* greca: prima una fioritura artistico-letteraria particolarmente intensa, poi un secondo momento che fu principalmente di riflessione, di ricerca, di valutazione scientifico-filosofica. Anche Leonardo — in quanto volle rendersi ragione dei fenomeni naturali, dei quali fu interessato spettatore — potè essere detto, ad esempio da Benvenuto Cellini, « filosofo »; ma tale termine è da intendersi secondo una accezione del tutto particolare ed oggi inusitata, quella stessa che fu adoperata ad indicare anche l'attività di Galileo Galilei. «Filosofo» è allora colui che non solo scopre, calcola, esperimenta, ma colui che insieme coglie le regole della sua attività, i principi del suo metodo, colui che è « filosofo della scienza ». Leonardo fu questo con un buon grado di consapevolezza, ma sentì poco in forma autentica i problemi dello spirito, i problemi della metafisica, dell'etica e della politica e mediocremente persino quelli dell'estetica. Egli parla a volte di tutto ciò, ma senza sentire l'esigenza di risalire ai principî, senza dare mai al suo pensiero le necessarie prospettive e conclusioni.

Nell'opera sua, pertanto, si potrà al più rintracciare una filosofia « implicita »; mettere in luce « atteggiamenti » non privi certo di interesse e per la comprensione della personalità di quel genio e per il migliore intendimento dei tempi, dei quali egli fu il più insigne rappresentante.

Leonardo è, innanzi tutto, uno spirito libero: il principio di autorità della religione e della Chiesa lo infastidisce; gli atteggiamenti presuntuosi di coloro che giurano sulla validità delle impostazioni tradizionali di origine aristotelica lo irritano. Egli è un naturalista che ama la constatazione, la ricerca e la costruzione

del sapere per via induttiva e che odia la nozione che discende dalla cattedra, che erompe bell'e formulata dalle pagine di volumi ritenuti illustri ed indiscutibili.

Benchè il suo orientamento fosse in fondo molto simile a quello di Isacco Newton — riassunto nel detto: « guardati dalla metafisica » — Leonardo, tuttavia, si occupò dei problemi dell'anima e di Dio, specie quando la sua vita volse al tramonto e maggiormente sentì incombere la necessità di dare una risoluzione agli impellenti quesiti della coscienza. Allora egli concluse la vita cristianamente, come testimonia l'amico Francesco Melzi, che lo assistette nell'immaturo trapasso del 2 maggio 1519. Ma pare che egli non vivesse come morì e che assumesse invece, di fronte ai massimi problemi, atteggiamenti piuttosto agnostici, al punto che il Vasari raccoglie la notizia che lo definiva un empio.

In realtà la posizione di Leonardo può essere riassunta così: indifferenza di fronte alle questioni religiose, quali esse venivano poste o risolte dalle « carte incoronate », cioè dai libri sacri e soprattutto dai numerosi commenti che vi aveva fatto la decadente Scolastica.

« Se noi dubitiamo — affermava — di ciascuna cosa che passa per li sensi, quanto maggiormente dobbiamo noi dubitare delle cose ribelli a essi sensi, come l'essenza di Dio e dell'anima e simili, per li quali sempre si disputa e contende? ».

Non negazione di Dio e dell'anima, a ben guardare, quindi, ma esplicita asserzione della impossibilità di conoscerne la natura. Assurdità di una metafisica secondo ragione, si sarebbe detto più tardi, ma implicito riconoscimento della necessità e validità di essa secondo fede.

A chi ben legga, o quasi ascolti, i reconditi significati di molti suoi passi non riuscirà difficile cogliere, infine, evidenti atteggiamenti neoplatonici, quelli stessi che informarono di sè gli spiriti di tanti suoi contemporanei, specie dei vissuti nell'ambito dell'Accademia Platonica fiorentina, e che egli quasi respirò nell'aria.

Dio ed il Mondo sono anche per lui due termini correlativi ed indissolubili: il Primo si espande e si estrinseca nel Secondo, lo anima, lo percorre, lo muove, lo regola con ordine e con misura. La Natura ha leggi, ha ritmi eterni, perchè è una esplicazione della Divinità e come questa è insondabile negli abissi della sua perfezione, nella complementarità e coincidenza dei suoi principî. Occorre lottare per rivelarne, quanto più è possibile, i misteri; poi, come di fronte a Dio, è meglio tacere ed adorare in silenzio!

Anche l'anima umana pare che egli intenda naturalisticamente, come la forma che dà vita ed eccellenza al corpo dell'uomo. Così nei suoi sparsi pensieri; così nelle sue conclusioni scientifiche. Ma in sede artistica il genio del grande pittore va ben oltre: nella Gioconda non vibra certo soltanto un'anima naturale, pur meravigliosa nelle sue incorporee strutture, nei suoi affioramenti che le forme ed i colori a fatica riescono a fermare! L'anima dei personaggi vinciani non erompe, come afflato che si affina, da scaturigini terrene, ma discende dal Cielo, segnata di bellezza, di verità, di virtù. Ed il Cristo della « Cena » è tremendamente umano e divino assieme: non forza, non motore della natura, non solo governo del mondo, ma spiritualità immensa scossa dai fremiti del dolore e della tragedia.

Per quanto riguarda la politica si può ben dire che il problema non occupò lo spirito di quel grande: iniziano le preponderanze straniere, ma Leonardo tace, non è scosso da alcuna preoccupazione, quasi fosse cittadino del mondo e non di Firenze e dell'Italia. Ed indifferentemente passa cercando appoggio al suo lavoro da Ludovico il Moro a Cesare Borgia ed a Francesco I di Francia. Non il gretto e spavaldo detto celliniano: « io servo chi mi paga »; ma « io servo chi mi dà le migliori possibiltà di lavorare, di costruire, di produrre », sì.

I problemi etici, invece, lo impegnarono maggiormente: estraneo alle vicende politiche, vive il dramma della guerra, che aborre, fino a negare agli uomini di Stato i segreti di certe sue armi distruggitrici, fino a sognare un ordine universale di concordia e di pace: « parleransi, toccheransi, e abbraccieransi i popoli stanti dall'uno all'altro emisfero... ».

Egli vede i difetti del mondo, i vizi degli uomini, le carenze della vita, ma contempla le nostre vicende come dall'alto, da dove le discordie e le discordanze appaiono attenuate e risolute, sì che dallo stesso male pare erompa del bene, dalla morte il principio e la condizione stessa della vita.

La sua morale, per il resto, non fa posto ai principî: è una precettistica; non si tratta tuttavia di una raccolta impersonale di imperativi, di un catechismo etico desunto per compilazione dalle opere latine, tanto studiate al suo tempo, ma di una vasta ed a volte drammatica confessione, della testimonianza di un'anima, che ha lottato e sofferto per vivere secondo verità e secondo virtù. Concludiamo, perciò, queste nostre osservazioni con una pagina delle più significative sentenze vinciane:

Tenacia nel bene e nel lavoro: « *sine lassitudine* »

« Tu Iddio ci vendi tutti li beni a prezzo di fatica ».

« Prima privato di moto che stanco di giovare ».

« Impedimento non mi piega... non si volta chi a stella è fiso ».

La vera fama

« Chi semina virtù fama raccoglie ».

« Se la cosa amata è vile, l'amante si fa vile ».

La voluttà

« Chi non frena la voluttà con le bestie si accompagni ».

Contro il vile denaro

« Oh miseria umana, di quante cose per denari ti fai serva ».

Contro la simonia

« Infinita moltitudine venderanno pubblicamente e pacificamente cose di grandissimo prezzo, senza licenza del padrone di quelle e che mai furon loro, nè in loro podestà e a questo non provvederà la giustizia umana ».

La vera amicizia

« Riprendi l'amico in segreto e laudalo in palese ».

Onorare i virtuosi

« Se alcuno se ne trova virtuoso e bono non lo scacciate da voi, fategli onore acciocchè non abbia a fuggire da voi e ridursi nelli eremi o spelonche o altri lochi soletari, per fuggirsi dalle vostre insidie; e se alcuni questi tali si trova fateli onore, perchè questi sono i vostri Iddii terreni, questi meritano da voi le statue e li simulacri ».

La giornata bene spesa

« Sì come una giornata bene spesa dà lieto dormire, così una vita bene usata dà lieto morire... ».

3) La pittura

Leonardo fu soprattutto artista, soprattutto pittore. L'arte lo portò è vero alla scienza, ma solo perchè nella scienza egli avrebbe trovato ciò che doveva essere alla base dell'arte stessa, perchè

questa riuscisse universale. « Studia prima la scienza e poi seguita la pratica nata da essa scienza ». E siccome l'uomo non può conoscere la « quiddità » delle cose, cioè l'intima loro essenza, la pura forma che sfugge ad ogni valutazione del senso, la Pittura, che del senso riassume la verità e la sicurezza, è superiore alla stessa filosofia. Il pittore è, quindi, « Signore e Dio » delle cose belle e mostruose, non solo, ma « è in effetto ciò ch'è nell'universo per essenza, frequenza o imaginazione ».

« Il pittore disputa e gareggia con la natura »: perciò chi biasima la pittura, « nipote di natura e parente di Dio », « à carestia di sentimento »; è essa che ha il potere di mostrarci le qualità delle cose, che il sentimento più che la ragione è capace di intendere e di amare.

Leonardo tentò, quando al suo « Trattato della pittura » diede principi e poi andamento matematici, di fondare quasi una teoria estetica, ma inutilmente; egli non intese che il genio artistico è essenzialmente unico, anche se le arti sono diverse, perchè nel concretamente realizzarsi han bisogno dei vari sensi e di vari mezzi espressivi. Le leggi e le regole di Leonardo non sono universali; anche quando, vedendo delle cose, fa « sopra esse regole, considerando il loco e le circustanze » non esce affatto dal campo sperimentale, precettistico, soggettivo.

Sono inutili le interminabili sue dispute per mostrare l'eccellenza della pittura sulla scultura, che manca dei colori, della prospettiva aerea, dei lumi e che è « esercizio meccanicissimo »; sulla musica che, pur riuscendo a darci un complesso armonico immediato, lo dà per breve tempo e per l'orecchio, organo men nobile dell'occhio; e soprattutto sulla poesia, che Leonardo troppo energicamente combatte ed umilia.

Anche per la pittura, maestra è anzitutto la natura e « chi può andare alla fonte non vada al vaso ». Quindi essere anzitutto veri, sia che l'ispirazione si attinga all'esperienza esterna che interna: fa' le figure « in modo tale che i riguardatori d'esse possano con facilità conoscere, mediante le attitudini, il concetto dell'animo loro ». Il buon pittore si deve fare da sè, innanzi tutto osservando e considerando; non deve cristallizzarsi in una forma di bellezza convenzionale da vagheggiarsi, ma con continuo superamento di sè, giungere a dare in modo perfetto « due cose principali, cioè l'omo e il concetto della mente sua ». E Leonardo, per la fedele rappresentazione dei moti dell'animo, ovunque osservava « li atti delli omini in nel parlare, in nel contendere o ridere o zuffare insieme »

e tutto annotava e segnava con rapidi segni. Dice: « Poni mente per le strade, sul far della sera, i volti d'omini e donne, quando è cattivo tempo, quanta grazia e dolcezza si vede in loro! ». L'osservazione soprattutto. A questa Leonardo dà tal posto che sembra abbia alla fantasia inventrice e all'immaginazione tutto negare; ma in realtà quando dice che nelle nuvole e muri frammisti l'attento guardatore può vedere infinite cose e prender spunto a grandi e belle invenzioni, Leonardo rivendica inconsciamente all'anima dell'artista quella libertà, senza della quale non si ha il capolavoro e la vera opera d'arte. E' tuttavia veramente significativo, per chi vuol mostrare Leonardo « discepolo della sperienza », vederlo affermare che anche la scintilla inventrice viene spesso da « muri imbrattati di varie macchie o pietre di varii misti », come le belle parole e le belle musiche dai tocchi lenti delle campane.

4) Il « Trattato della Pittura » di Leonardo e di L. B. Alberti

Un accostamento di Leonardo a L. B. Alberti è da ritenere logico e quindi possibile. Anche questi fu artista e fu scienziato, anche questi si rivelò dotato di quella armonia intellettuale e morale, che rende bella e singolare la figura di un uomo. Leonardo però è più personale e più geniale dell'Alberti. Questi ricevette in alta misura l'educazione e l'istruzione del suo tempo essenzialmente classica ed umanistica: conobbe il latino ed in tale lingua scrisse diverse opere; venerò gli antichi e fu accolto dai letterati e dai dotti del tempo nella loro cerchia. Spiccata personalità dai molteplici interessi, fu però soprattutto artista e scienziato geniale; tuttavia non un capovolgitore, nè un rivoluzionario dell'arte, della scienza e della cultura del suo tempo. Era allora in voga, specie in Firenze, lo studio di Platone ed egli scrisse dialoghi, dove però si rivela uomo essenzialmente pratico, senza ombra di misticismo. Anche alla scienza si accostò con intelletto d'amore, la studiò con animo che comprende ed apprezza, ne parlò e ne scrisse in tono familiare, ma con competenza.

Come Leonardo anch'egli non fu filosofo e perciò non si preoccupò di impostazioni secondo principî: espose le sue idee con l'amabile sapienza dell'uomo pratico, che procede con la sicurezza dell'osservatore e dello sperimentatore. A differenza del Vinci, però, allegò gli antichi e la storia e citò le sentenze morali ed i precetti dei Greci e dei Romani. Mentre Leonardo, anche se a volte più confuso ed incompleto, ci appare sempre originale, non così fu

L. B. Alberti: egli fu più facile ad accettare e ad allegare la testimonianza degli altri, non fu sempre capace di una critica fatta forte dalla prova dell'esperimento e dalla stretta logica del ragionamento teorico. Anche per quanto riguarda la lingua egli risenti dell'influsso della buona prosa latina e di quella italiana del Boccaccio. La sua filosofia morale, come quella del Vinci, fu essenzialmente naturalistica; essa è ben visibile in questo passo autobiografico del « Teogenio »:

« Somma certo felicità viversi senza cura alcuna di queste cose caduche e fragili della fortuna, con l'animo libero da tanta contagione del corpo ;e fuggito lo strepito e fastidio della plebe, in solitudine parlarsi con la natura maestra di tante meraviglie, seco disputando della cagione, ragione, modo e ordine di sue perfettissime e ottime opere, riconoscendo e lodando il padre e procuratore di tanti beni ».

Dopo quanto si è detto può riuscir utile, per meglio capire Leonardo, procedere ad un confronto dei Trattati della pittura di questi due grandi: se ne vedranno i metodi, il procedimento, le concordanze e le differenze che, naturalmente, non saranno solo esteriori.

Il « Trattato della Pittura » di Leonardo ha un inizio matematico:

« Il principio della scienza della pittura è il punto, il secondo è la linea, il terzo è la superficie, il quarto è il corpo che si veste di tal superficie; e questo è quanto a quello che si finge, cioè esso corpo che si finge, perchè invero la pittura non si estende più oltre che la superficie, per la quale si finge il corpo figura di qualunque cosa evidente ».

Il trattato di Leonardo, come quello dell'Alberti, abbonda di figure geometriche, con relative lettere e dimostrazioni. Per riuscire eccellenti pittori bisogna, innanzi tutto, studiare prospettiva; poi le misure d'ogni cosa; poi le membra; indi far copie dal naturale e dalle opere dei grandi.

Noi non ci dobbiamo meravigliare che tanto Leonardo, quanto l'Alberti, abbiano dato spesso un carattere di dimostrazione matematica al loro trattato; per tutt'e due si diveniva eccellenti solo se si avevano sicure basi teoriche e queste erano tali solo se geometriche. Leonardo diceva che « sempre la pratica dev'essere edificata sopra la buona teorica ».

Pure non è a credere che Leonardo abbia composta un'opera « more geometrico demonstrata », come parrebbe all'inizio, tutt'al-

tro. Spesso la dimostrazione, che vuol essere matematica per essere scientifica, non è che pura esteriorità, con la quale egli riveste pensieri originali, metodi, concetti e precetti personali. Il trattato di Leonardo, in alcune parti prolisso e pesante, è in altre interessantissimo, perchè autobiografico. Anche per tale ragione esso non supera, in fondo, la semplice precettistica, nè si fonda, per avvalorare le sue tesi, su opere anteriori.

Un rigoroso filo conduttore ci doveva pur essere, e nella mente dello scrittore effettivamente c'era, perchè Leonardo voleva far apparire la disprezzata pittura come una scienza; ma il trattato, di tutti il meglio elaborato, è ugualmente rimasto « un raccolto senza ordine, tratto di molte carte le quali io hocqui copiate, sperando poi di metterle alli loco loro ».

Spesso nel suo trattato egli tenta l'enumerazione completa, come quando ci indica le diciotto operazioni dell'uomo: « fermezza, movimento, corso, ritto, appoggiato, a sedere, chinato, ginocchioni, giacente, sospeso, portare, esser portato, spingere, tirare, battere, esser battuto, aggravare, levare » oppure le varie forme dei nasi « i quali possono essere di tre sorta, cioè dritti, concavi, e convessi. De' dritti non ve n'è che quattro varietà, cioè lunghi, corti, alti con la punta e bassi. I nasi concavi sono di tre sorta, de' quali alcuni hanno la concavità nella parte superiore, alcuni nel mezzo ed alcuni nella parte inferiore. I nasi convessi ancora si variano di tre sorta, de' quali alcuni hanno il gobbo nella parte di sopra, alcuni nel mezzo ed altri di sotto; gli sporti che mettono in mezzo il gobbo del naso si variano in tre modi, cioè o sono dritti, o sono concavi, o sono convessi ».

E altrove: « Dividi la statua in 12 gradi, e ciascun grado dividi in 12 punti, e ciascun punto in 12 minuti, ed i minuti in minimi, ed i minimi in semiminimi »: qui è tutto Leonardo, analizzatore, matematico, scienziato. Lo stesso fa alcune volte Leon Battista Alberti. Ma è, in fondo, una registrazione di discutibile valore, un artifizio, del quale Leonardo si avvaleva vantaggiosamente per tener a mente le figure che incontrava. Credeva di aver fatto sistemazioni definitive, forse, o lo voleva, ma ne era ben lungi.

Le operazioni dell'uomo sono diciotto, dice, ma tutti vedono che possono essere di più. Ad esempio *spingere* non è il contrario di *tirare*, come lo è *battere* ed *esser battuto*: si poteva aggiungere, perciò, *esser spinto* ed *esser tirato*, che son atti distinti. Le operazioni salivano già a venti. Così Leonardo avrebbe posto alli « lochi loro » tutte l'altre osservazioni. Se ne sarebbe giovato il trattato?

Certo sarebbe riuscito meno confuso: così esso ci appare, soprattutto perchè l'opera, concepita come un tutto organico, non fu poi compiuta e rifinita. Essa è tuttavia preziosa, perchè ci permette di ricostruire la personalità del pittore, di coglierne alcuni lati, morali oltre che artistici, che dagli altri scritti spesso non appaiono.

Il « Trattato della Pittura » è certo la migliore biografia del maestro, originale anche perchè non fu concepita come tale. In essa è Leonardo pittore, ma anche scienziato. Basti notare il gran numero di osservazioni di ottica, di botanica e di anatomia, che vi ha introdotto.

Ma a chi lo segue come scrittore e come artista interessa soprattutto l'uomo, là dove egli consiglia, più che là dove enuncia: « Fa' cose di grande oscurità e di gran dolcezza di ombre »; delle persone che parlano fa' « intendere la materia di che parlano ». Il pittore deve vivere solitario ed in continuo studio, per apprendere e per essere capace d'ogni rappresentazione, nè mai esser contento della opera sua, alla quale deve attendere per l'arte e per la gloria e non per la moneta, giacchè non mancano alcuni che « per un soldo più di guadagno cucirebbero più presto scarpe che dipingere ». E consigliava (lui stesso così faceva) che i movimenti fossero « annunziatori di moto dell'animo del motore » — di dipingere in abitazione scoperta all'aria e con pareti di colore « incarnato » — di « bozzare » e « membrificare » non troppo finito — di studiare, ma di non imitare i pittori — di far ombre uguali all'altezza dell'oggetto, ma « fumose » — di studiare i muscoli, le ossa, i tendini, le varie specie di grassezza e magrezza, d'ombre e di movimento — di osservar sempre le figure, anche quando si gioca, e poi ripensare e riflettere, a letto, nell'oscurità « i lineamenti superficiali delle forme ». E riteneva utile di avvalersi di giudizi dei nemici; di non licenziar opera, nella quale si vedessero sia pur minimi errori; e di ritrarre in quadri piuttosto grandi, per non nuocere al particolare e in modo che, ritraendo il « naturale », si stia « lontano tre volte la grandezza della cosa » che si ritrae. E nel quadro amava la varietà, perchè come scienziato aveva visto che il mondo era una armonia di molte cose diverse. Amava ritrarre, come fan fede i disegni pervenutici, « uno che parli infra più persone », « una figura irata », « un disperato », « una fortuna ».

Interessante sarebbe pure raccogliere le espressioni, tutte leonardesche, che sono in questo trattato. Così la « prospettiva è briglia e timone della pittura »; « la natura compone prima la grandezza della casa dell'intelletto, che quella degli spiriti vitali » e il

« nero » è « ad uso di vaso rotto, che è privo d'ogni capacità di qualunque cosa ».

Quali, invece, i caratteri del trattato di Leon Battista Alberti? Sarebbe facile riassumerlo tutto, ma riuscirebbe cosa lunga. Facile, giacchè egli procede con ordine perfetto, nè mai si perde in considerazioni estranee ed alle secondarie non dà che il posto necessario. Spesso ritorna anche sui suoi passi, per riprendere un argomento momentaneamente sospeso.

Dice che parlerà da pittore, ma toglierà dai matematici ciò che gli parrà a proposito, e come Leonardo inizia, perciò, dal punto. Quindi la linea e la superficie, che può essere piana, sferica, concava, composta. Dalla figura parton dei raggi che possono essere estremi, mezzani e uno centrico: gli estremi o ultimi ci danno la quantità, giacchè limitano la figura e generano la piramide, sulla quale operiamo il taglio in un punto qualsiasi. Passa quindi a trattare dei lumi e delle ombre; dei colori e lor mescolamento. I colori sono: bianco e nero (alteratori dei colori), rosso, azzurro, verde e cenerognolo. Tratta poi dell'uso della rete, sua invenzione. Come Leonardo, l'Alberti racomanda la naturalezza dei moti e le figure di rilievo. Le prime due parti, specialmente la prima, procedono in vari punti « more geometrico »; ma spesso L. B. Alberti non tralascia osservazioni sue di carattere pratico.

I punti di contatto tra Leonardo e l'Alberti sono molteplici. Anche questi dice spesso: « Questa cosa si prova con la esperienza », ma raccomanda poi lo studio teorico della pittura, « imperocchè invano si tira l'arco, se prima non hai designato il luogo dove tu vuoi indirizzare la freccia ».

Anche per l'Alberti i pittori sono « similissimi agli dei »; riconosce, però, che « sono veramente la pittura e la scultura arte congiunte insieme di parentado, e nutrite da un medesimo ingegno. Ma io anteporrò sempre lo ingegno del pittore come quello che si affatica in cosa molto più difficile ».

Come Leonardo egli dice che « ...nel vestire bisogna disegnar prima sotto l'ignudo » e raccomanda che « nessun'arteria, benchè minima, manchi dell'ufficio suo ».

Vuole anche lui gran varietà nei quadri ed osserva con Leonardo che « è difficilissimo, quando tu vorrai dipingere un viso che rida, schifar quello per il quale egli parrà più tosto piangere che ridere ». Altri molti sono i punti di contatto. Ma la differenza di concezione delle due opere è profonda; in quella dell'Alberti vedi un'idea ordinatrice, nata prima di tutto il contenuto dell'opera. Leon Battista

Alberti procede sicuro, seguendo un piano prestabilito, diritto alla méta: la matematica in ciò molto lo aiuta. E' un'opera in molte parti certamente geniale, ma non di un contenuto tale da ispirare un nuovo indirizzo d'arte, come quella di Leonardo. Il trattato è composto con una certa nobile sostenutezza, con uno stile dignitoso e sicuro, con una voluta chiarezza e semplicità, che son certo gran pregi, ma vi manca la grande originalità di Leonardo, non vi si sente, nè vi si vede, tutto l'uomo: vi è il trattatista, che non sdegna allegare i filosofi, i poeti, gli scrittori ed i retori e frequenti sono i: « si dice », « dicono », « narrano », « pensano », « scrivono ». E' un trattato originale, perchè l'Alberti era uomo di genio, ma sente anche d'antico, nella concezione, nella frase, nella costruzione certe volte molto latina del periodo. Il volgare può esprimere ogni senso, questa è convinzione dell'Alberti; la pratica, la natura, l'osservazione si staccano dal convenzionale, dalle false teoriche superate, ma non per questo ci si deve trattenere dall'allegare le antiche autorità e gli antichi sapienti. L'Alberti, nella sua genialità, non riesce a non essere spesso meno umanista dei contemporanei: anche se riconosce il valore del nuovo metodo, lo sperimentale, l'antichità sprizza da ogni lato, imperiosa, dimostratrice e conclusiva. Vi è in lui una certa compiacenza nel mostrare la conoscenza minuta dei greci e dei latini; un certo ossequio ed una ricerca della terminologia antica.

L'Alberti ha la limpidezza, la chiarezza e la sicurezza, tutta fiorentina. Leonardo ha più affanno, più tormento e una maggior ricchezza di idee. Dall'opera dell'Alberti balza fuori l'uomo enciclopedico e il pittore capace di gran cose, ma convinto dell'esistenza di un termine dell'opera, giunto al quale essa è « perfetta »: per lui la perfezione è raggiungibile. Anche dal modo di condurre il « Trattato della Pittura » emerge la convinzione che il libro, così come è stato scritto, è finito, è compiuto: si è detto tutto il necessario.

Non così Leonardo: il suo è lungi dall'essere un trattato di pittura nel vero senso della parola, con un'ordinata serie di regole da seguirsi dal pittore: è precettistica, è trattato di tecnica, è soprattutto la biografia intima dello svolgimento artistico del maestro: vi si scorgono, perciò, le forme pittoriche ch'egli aborriva e quelle che seguiva, le sue abitudini di vita e di arte. E perchè il trattato suo non è sintesi di studi precedenti, ma opera di uno che oltre pittore era scienziato versatissimo, convinto del compiersi a vicenda delle varie nozioni, appare in tutto la sua grande originalità, non solo di concezione, ma di composizione sia per la ma-

teria che per la forma. Non si ha certo la compostezza stilistica e grammaticale dell'Alberti, che sintetizza latino e volgare in uno stile trattatistico familiare, armonico e preciso, tuttavia; ma il solito piacevole fraseggiare di Leonardo: comprensivo, sintetico, più artistico. Anche l'Alberti non manca di rapidità. Eccone un esempio: « Conciosiache nel far paragone delle cose, è una certa forza, per la quale si conosce quel che vi sia di più, o di meno, o d'uguale ».

Ma non è il periodare senza preoccupazioni di Leonardo: è ricco di ritorni e di specificazioni, propri dello stile trattatistico, che vuol essere breve sì, ma esauriente e dimostrativo. L'opera dell'Alberti da uno che ama la precisione è letta volentieri: essa non stanca; ma Leonardo riesce certe volte sommamente piacevole, anche se altre, per certo disordinato ripetersi, per certe dimostrazioni un po' confuse o solo abbozzate o ricercate, annoia. Mentre il trattato dell'Alberti dà la sensazione di un uomo che ha raggiunto una sua interna soddisfazione e un completo equilibrio, quello vinciano dà la sensazione dell'uomo di inesauribile versatilità, anatomico, approfonditore incontentabile, che avrebbe dato chissà quando un trattato compiuto, e se compiuto di considerevole mole. Leonardo non ha ancor raggiunto un interno equilibrio, necessario per chi vuol dimostrare; nell'Alberti sì, anche se a questo egli è pervenuto spesso per una maggiore contentabilità di carattere, sintetizzando con non completa originalità esperienze proprie con quelle dei contemporanei e degli antichi. E' naturale, quindi, che l'uno sia riuscito breve, e l'altro incompiuto e più vasto, ma d'una vastità di cui si prevedono, ma non si vedono, i confini. In Leonardo si scorge meglio la tempra dell'uomo nuovo, che si eleva, non più con lo teologia, ma con lo sforzo intellettuale e con la scienza, verso più alte vette. Fatica grande, che non finirà nella ineffabile visione di Dante, alla quale si arriva solo con la fede, ma fatica nobile e bella, anche se impossibile a una sola vita d'uomo, tormentato da svariati misteri.

5) Pittura e poesia

Si è già detto come Leonardo tra le arti prediliga la pittura. Per lui l'occhio, « finestra dell'umano corpo per la quale l'anima fruisce la bellezza del mondo », è il « principe dei sensi », è il « senso massimo ». E la sua « nobiltà è provata essere tripla alla nobiltà di tre altri sensi, perchè è stato eletto di volere piuttosto perdere l'audito e odorato e tatto che il senso del vedere ». Ma nessuno ha ancora ridotto a scienza la pittura, che supera la « sventurata musica che muore immediate dopo la sua creazione » e

« la poesia che finisce in parole, con le quali, come boriosa, se stessa lauda ». Gli attacchi di Leonardo contro la poesia, le argomentazioni, non tutte di lui degne, nè peregrine, che fa per dimostrare l'eccellenza della pittura « adorata » contro la poesia, possono condurre ad una supposizione, che forse non è del tutto infondata.

Non sarebbe difficile — riunendo tutti i frammenti di Leonardo contro la poesia e togliendo quelli del « Trattato della pittura » — fare un vero e proprio libello da intitolarsi « *In Poësin* ».
Innanzi tutto « ...benchè la Poesia entri pel senso dell'audito
alla sedia del giudizio, siccome la musica, esso poeta non può de-
scrivere l'armonia della Musica, perchè non ha podestà in un mede-
simo tempo di dire diverse cose, come la proporzionalità armonica
della Pittura, composta di diverse membra in un medesimo tempo...».

Il poeta è, dunque, perchè incapace di dare un tutto armonico immediato, « indietro al pittore » ed al musico, e questo si può fino a un certo punto concedere. Ma come prender del tutto sul serio le ragioni di Leonardo in pro della pittura e contro la poesia? E cioè, tra le altre, che la pittura imita la natura e la poesia le opere dell'uomo; che la pittura è capita e contemplata anche dagli animali; che dei dipinti non si possono far copie e dei libri infinite; che avanti ai quadri tutti si prostrano e avanti ai libri nessuno; che
migliore è la figura dell'uomo che il suo nome?
« Poni iscritto il nome di Dio in uno loco, e ponevi la sua figura
a riscontro, vedrai quale fia più riverita »!

L'atteggiamento di Leonardo di fronte alla poesia è molto simile, se non identico, a quello di Socrate nell'« Jone o Del furore poetico ». Infatti il poeta « descriverà il cielo, le stelle e la natura e le arti e ogni cosa », ma sarà « merciaio ragunatore di mercanzie fatte da diversi artigiani ». « Ma, s'esso poeta toglie in prestito l'aiuto delle altre scienze, potrà comparire alla fine come gli altri mercanti, portatori di diverse cose, fatte da più inventori... ». Adunque il poeta è « un sensale, che giunge insieme diverse persone a fare la conclusione di un mercato e, se tu vorrai trovare il proprio ufficio del poeta, tu troverai non essere altro, che un ragunatore di cose *rubate* a diverse scienze, colle quali egli fa un composto *bugiardo*, o vuoi, con più onesto dire, un composto finto ».

A questo punto, dopo aver citato di proposito vari passi, ci si può domandare: ha forse Leonardo avuto o alla corte del Magnifico o del Moro, o in qualche Accademia, discussioni con letterati? Un fatto è comunque positivo: che scarse sono le biografie del Vinci;

che lui vivente nessuno degli scrittori del tempo, che pur dovettero conoscerlo personalmente, lo fecero oggetto di lodi, a quel tempo punto infrequenti all'indirizzo di persone anche minime; che Leonardo ha caricature in cui sono dotti musoni e goffi ornati del sacro alloro; che l'aveva coi petrarchisti e trascrisse di un antipetrarchista questi versi:

> « Se il Petrarca amò sì forte il lauro
> Fu che egli è bon fra la salsiccia e i tordi;
> Io non vo' di lor ciance far tesauro ».

Egli si trovò, insomma, nettamente in contrasto per studi, cultura, modo di vedere e di giudicare cogli umanisti dotti e coi poeti del tempo, come testimonia anche questo significativo frammento: « Se bene, come loro, non sapessi allegare gli autori, molto maggiore e più degna cosa a leggere è, allegando la sperienza, maestra ai loro maestri. Coloro vanno sgonfiati e pomposi, vestiti e ornati non delle loro ma delle altrui fatiche, e le mie a me medesimo non concedono; e se me inventore disprezzeranno, quanto maggiormente loro non inventori, ma trombetti e recitatori delle altrui opere potranno essere biasimati! ».

6) Leonardo scrittore

« Quando vediamo lo stile naturale, siamo del tutto meravigliati e rapiti, perchè ci si aspettava di vedere uno scrittore, e troviamo un uomo ». Tali parole di Biagio Pascal sono molto opportunamente applicabili a Leonardo da Vinci.

Il XV è il secolo della cultura fatta da scolastica pagana. Il volgare, benchè Lorenzo de' Medici dicesse « potersi in questa lingua esprimere ogni senso », non era usato dagli oratori, dagli storici e specie dai trattatisti; al più dai predicatori, dai cronisti domestici o biografi e dagli artisti del disegno. Leon Battista Alberti, umanista egli stesso, ha un bell'adoperarsi a che il povero volgare non sia « tanto da avere in odio che qualunque benchè ottima cosa in essa scritta dispiaccia »: tutti scrivono latino ed il « Convivio » non ha seguitatori. Uno dei pochi, il più schietto, è Leonardo da Vinci. Questi affermava, anzi, che « nascendo le buone lettere » da dono di natura, e « dovendosi più laudare la cagion che l'effetto », era meglio avere « un buon naturale sanza lettere, che un buon litterato sanza naturale ». Se solo dovessimo credere ai più antichi biografi, e specie al Vasari, che parla di

Leonardo nelle sue « Vite », dovremmo senz'altro annoverare il Vinci tra i più dotti ed efficaci scrittori e parlatori, giacchè scrive che egli « fu il migliore dicitore di rime all'improvviso del suo tempo » e « nella erudizione e principî delle lettere avrebbe fatto profitto, se egli non fosse stato tanto vario ed instabile ».

Comunque più che come poeta e come letterato egli giunge a noi con la fama di efficace parlatore ed oratore, se un « Prospettivo Melanese dipintore » lo assomiglia nel parlare all'antico Catone e se il Giovio e l'Anonimo affermano che fu « nel parlare eloquentissimo ». E ancora il Vasari, con belle ed efficaci immagini, scrive: « Era tanto piacevole nella conversazione, che tirava a sè gli animi della gente » e « con lo splendore dell'aria sua, chè bellissimo era, rasserenava ogni animo mesto, e con le parole volgeva al sì e al no ogni indurata intenzione ». La sua parola doveva essere certo convincente ed efficace, se « sentendo il Duca i ragionamenti tanto mirabili di Leonardo, talmente s'innamorò delle sue virtù che era cosa incredibile ».

E' noto, inoltre, che Leonardo fece studi intorno all'oratoria ed alla voce umana, considerata fisiologicamente, negli effetti e nei suoni.

Ma è da credere, per altro, che erano più gli argomenti, la chiarezza dell'esposizione e la perspicacia dei ragionamenti a fare di lui un ingegno temuto dai « trombetti e recitatori delle altrui opere » se, come sempre scrive il Vasari, « con ragioni naturali faceva tacere i dotti » ed « era in quell'ingegno infuso tanta grazia da Dio ed una demostrazione sì terribile, accordata con l'intelletto e memoria che lo serviva, e col disegno delle mani sapeva sì bene esprimere il suo concetto che con i ragionamenti vinceva, e con le ragioni confondeva ogni gagliardo ingegno ».

Alcuni ci hanno voluto dare un Leonardo dedito esclusivamente alle investigazioni delle leggi naturali: ora il Vinci fu invece anche un appassionato studioso delle opere scientifiche del suo tempo e di quelle antiche, alcune delle quali si pubblicavano allora per la prima volta in traduzioni volgari e latine. Egli faceva gran conto dei libri: se ne faceva spedire da vari luoghi da conoscenti e da amici e dalle biblioteche ch'erano nelle corti italiane, ne acquistava egli stesso e aveva anche una piccola, ma scelta biblioteca. Di lui si potrebbe ripetere quel che il Viviani scrisse di Galileo: « Era provvisto di pochissimi libri, ma questi de' migliori e di prima classe ».

Un accenno diretto all'utilità dei libri è nella profezia vinciana che dice: « ... i corpi senz'anima ci daranno, con loro sentenzie, precetti utili al ben morire ».

Inoltre il Solmi è in grado di affermare che egli fu di una curiosità letteraria inestinguibile, e più di duecento sono gli autori che i manoscritti ci palesano aver egli meditato. Non solo, ma è provato che Leonardo conosceva, se pure non troppo profondamente, il latino e un poco anche il greco.

Ma egli soprattutto si preoccupò di sempre più migliorare la lingua materna nella quale cercò un'espressione breve, efficace e compiuta allo stesso tempo: ne fan fede certi suoi studi linguistici comparati, che fecero persino pensare che in Leonardo sorgesse l'idea della compilazione di un vocabolario. Inoltre cita nei suoi scritti il Donatus, Laurentius Gulielmus de Saona, Nonio Marcello, Festo Pompeo, Terenzio Varrone ed altri scrittori in materia di lingua e di proprietà linguistica. Dopo quanto si è detto parrà strano allora che egli affermasse di non « saper allegare gli autori » e d'esser « omo sanza lettere ». Il che contrasta poi colle testimonianze del Bandello, di Luca Pacioli, di Angelo del Tovaglia, del Vasari, del Castiglioni e del Cellini.

Leonardo non scrive in latino, ma non per questo non conosce gli autori antichi; solo si nota in lui, « discepolo della sperienza », molta circospezione nell'accettare testimonianze lontane. Il suo atteggiamento di fronte ai Greci ed ai Latini è sostanzialmente diverso da quello dei suoi contemporanei: questi si attenevano all'« ipse dixit », Leonardo vuole, invece, di tutto rendersi ragione, ma con onestà e con calma. I contemporanei suoi si facevano anche « cavalieri contro alli morti inventori » solo perchè non avevan « trovato da farsi inventori per la pigrizia et commoditate de' libri », mentre egli li lodava anche, ma dove andavan lodati: di essi soprattutto amava la « divina proporzionalità » sì che di sè faceva scrivere: « defuit una mihi symmetrica prisca » e « antiquitas saeculi iuventus mundi ». Aveva, come si vede, ben capito l'essenziale dell'arte e della cultura classica, fatta di armonia e di proporzionalità, sì che si dichiarava senz'altro « mirator veterum discipulusque memor ». Affermava anche che « l'imitazione delle cose antiche è più laudabile delle moderne ».

Ma non solo i classici latini, ma quelli italiani egli conobbe. Dopo quanto si è visto a proposito di « Pittura e poesia » è da escludersi, tuttavia, che Leonardo comprendesse bene l'ufficio della poesia: egli mostra di conoscere Dante e il Petrarca, ma di questi

due sommi non cita nei suoi manoscritti, se non alcune similitudini del primo, e del secondo, del quale dileggiò gli imitatori, se non versi di significato morale.

Parlando della virtù visiva dice:

« e non si muta per soffiar de' venti »

che ricorda il dantesco:

« . . . . non crolla
giammai la cima per soffiar de' venti! ».

Per indicare che l'acqua del mondo è in continuo movimento, dice:

« Di qua, di là, di su, di giù scorrendo nulla quiete
la riposa mai, non che nel corso, ma nella sua natura ».

E Dante:

« Di qua, di là, di su, di giù li mena,
nulla speranza li conforta mai,
non che di posa, ma di minor pena ».

Del Petrarca, tra gli altri, cita questi versi:

« Cosa bella mortal passa e non dura ».
« Passano nostri triumfi, nostre fame...
La gola e il sonno e l'oziose piume
Hanno dal mondo ogni virtù sbandita
Tal che dal corso suo quasi smarrita
Nostra natura è vinta dal costume ».

Il Solmi, con lungo studio ed amore, rintracciò dei versi e dei vari passi di Leonardo le fonti: alcuni frammenti, infatti, non son che traduzioni da Valturio, Teodosio, Plinio, Brunetto Latini o di altri. Così Leonardo scrive:

« Orazio: Tu, o Iddio ci vendi tutti li beni per prezzo di fatica ».

E Orazio nella satira IX:

« Nil sine magno
vita labore dedit mortalibus ».

Per la presenza di traduzioni o di derivazioni è necessario andar cauti nelle attribuzioni.

Leonardo stesso, poi, riconosce che i suoi frammenti sono sconciti, confusi e sporadici; in un appunto del 22 maggio 1508 egli ci informa che intende riordinarli, ma non ne fu nulla. Son così giunti a noi geniali scritti, specialmente di scienza, ma in un disordinato abbozzo.

Il Vinci era in un continuo superamento del proprio pensiero e quindi delle proprie opere e indagava infaticabile nei campi più svariati delle arti, delle scienze fisiche e naturali. Non conosceva nel campo della ricerca limite alcuno; aveva spesso l'intuito della presenza di leggi regolatrici dei fenomeni, che gli apparivano ancora misteriosi; la sua mente era sempre pronta e disposta a un continuo indagare, che non conosceva confini. Egli era, come ben disse il Solmi, « dominato dal sentimento dell'infinita molteplicità dei possibili... ». Per questo finì poche opere e fu creduto « vario e incostante »; per questo non credette mai giunto il momento opportuno per riordinare i suoi geniali trattati, ricchi di tante scoperte e di tanta dottrina. D'altra parte egli, come tutti i grandi, non aveva pensato alla pubblicazione dei medesimi, se li vergò sempre scrivendo da destra a sinistra. Con tale scrittura son giunti a noi 7.000 fogli frammentari nell'insieme e in se stessi: complesso poderoso e geniale, ma inorganico e confuso. Una sola opera appare più ordinata, il « Trattato della Pittura », ma forse non fu neppur questo messo assieme da Leonardo. Vi mancano l'ultima mano e il rigore matematico, al quale avrebbe certamente voluto giungere l'autore. Nei manoscritti sono alcune volte i titoli e le linee di opere che si sarebbero dovute comporre o mettere insieme e che non furono ordinate che posteriormente secondo i seguenti titoli:

I. « Trattato della Pittura ».
II. « Ricerche di prospettiva, anatomia e meccanica ».
III. « Trattato di luce ed ombra ».
IV. « Della universal natura dell'uomo ».
V. « Della ponderazione dell'uomo caricato con pesi ».
VI. « Di alcuni muscoli e de' muscoli tutti ».
VII. « De ludo geometrico ».
VIII. « De ponderibus ».
IX. « Del moto locale ».
X. « Dell'impeto ».
XI. « Della percussione delle acque ».

XII. « Trattato della notomia del cavallo e sui metodi della fusione in bronzo ».
XIII. « Codice del volo degli uccelli ».
XIV. « Trattato intorno alle sezioni sferiche ».
XV. « Trattato " De Vocie " ».

Queste opere del Vinci, frutto di un amoroso lavoro compiuto, specie in questo ultimo cinquantennio, da parte di studiosi e di ammiratori, e che sarebbe stato un gran bene si fosse tentato assai prima, evitando così la dispersione e la perdita di tanti fogli manoscritti, non sono neppure ora molto diffuse: Leonardo nel passato era conosciuto come scrittore solo attraverso il « Trattato della Pittura ». E' da considerarsi, quindi, un autore quattrocentista « postumo », uno degli ultimi conosciuti o almeno annoverati tra gli scrittori. Primo credo il Parini proponeva lo studio della prosa di Leonardo; egli, ne « I progressi della lingua italiana », Parte II, Cap. V, scrive: « Chi crederebbe che noi volessimo proporre Leonardo da Vinci fra gli autori di lingua? Eppure le opere di questo Toscano, grande letterato, insigne pittore e singolare meccanico, meritano d'essere lette, perchè in uno colla proprietà di termini attinenti a diverse arti, vi si possono imparare molte cose utili alle stesse arti e scienze ».

Il Parini, dunque, lo raccomandava, perchè esatto nei termini scientifici e dell'arte, e buon autore di lingua. E' ormai caduto l'inesatto giudizio che dice Leonardo scrittore spontaneo, ma rude, trasandato e confuso nell'espressione. E' necessario distinguere e ben ponderare quando si legge questo autore: troviamo innanzi tutto degli appunti, dei brani sparsi, degli scritti senza pretese letterarie, ma che sono pur sempre il frutto di un pensiero indagatore e profondo, d'un animo d'artista e di poeta. Era certo confacente al suo spirito il darci una prosa limata, precisa, esatta e finita: ma mancò l'opera di riordinamento e di revisione. Il suo pensiero noi lo riceviamo a volo, il suo animo ci appare nelle citazioni, nelle definizioni, nelle trascrizioni e sentenze inquieto sempre e operante nei campi più svariati ed intentati. Spesso è un motto, spesso un'allusione, spesso una sola parola o uno scritto, che non capiamo, segnati in un angolo di foglio già appuntato magari anni prima: a noi dicono poco, ora, ma quella parola, quel segno eran tutto per Leonardo, eran spesso germi e rudimenti di nuove scoperte e di nuovi studi, che avrebbe ripreso più tardi e completati. Solo chi è molto addentro nelle cose vinciane può molto capire e

ben valutare, perchè bisogna saper completare questi monchi pensieri. Ma chi mai spiegherà, ad esempio, quella frase del Codice Atlantico: « Lionardo perchè tanto penate? ». Fu un amore — come si è voluto e ci si è sforzato e ci si è compiaciuto di vedere — perchè Leonardo non fa accenno mai a donna nessuna? Con sicurezza nessuno potrà mai rispondere. Egli scriveva per sè: i suoi scritti costituiscono un soliloquio, di cui si conoscono alle volte le sole domande o risposte. Egli è un appuntatore di cose viste, udite, provate, vissute e patite, ma non è nè un trattatista nel comune senso della parola, nè un narratore che scriva per altri. Anche se non disprezzava le amicizie, non amava tuttavia la pubblicità, che toglie il respiro e la libertà, sì cara allo studioso serio e di genio. « Se tu sarai solo, tu sarai tutto tuo; e se sarai accompagnato da un solo, sarai men tuo... Mai men solo, che da solo ».

I suoi scritti ben li definì il Solmi un potente « giornale intimo ». Giornale di un uomo d'eccezione, la cui attività si volgeva sempre a nuove vie, come « il torrente [che] portò tanto di terra e pietra nel suo letto, che fu costretto a mutar sito ».

« Nota ogni cosa » è scritto al foglio 76 verso del « Codice Atlantico ». E quelle di Leonardo sono infatti note, senza retorica, nè pretese letterarie, ma evidenti ed efficaci ugualmente, perchè egli scrive con il modello davanti, con aderenza alle cose che più vivamente lo impressionano. Sono ricordi e non costruzioni fantastiche; sono cioè più cose che pensieri: sono frutti immediati della « divina sperienza ». Non che Leonardo sdegnasse una elaborata espressione, tutt'altro: come mai non posava per la perfetta riuscita dell'opera di pittura e di scultura, così alcune volte anche negli scritti non lascia che dopo aver toccato il segno massimo della chiarezza e della concisione. Trascrive dieci volte la definizione della prospettiva; cancella e toglie anche le più lievi oscurità e improprietà di linguaggio. Nemico come fu della parolaia e vuota poesia ha cura costante di superare l'indeterminato ed il vago. Come in Michelangelo si sente il travaglio dell'uomo alla ricerca del concetto che non ha più nulla che lo « circonscriva » nel masso da cui è stato ricavato, così per Leonardo, perchè la parola raggiunga il segno e limpidamente esprima il pensiero: « Ut pictura poësis ».

Leonardo adoperò per primo la nostra lingua a scriver di scienza. E come la materia è nuova, così la lingua ha poco dell'antico. Il contenuto è quasi sempre originale. Egli scrive: « L'occhio... è stato definito in un modo, trovo per esperienza essere 'n un altro ». E finito il trattato « Di trasformazione di un corpo in un altro », aggiunge la nota: « Opra e materia nuova non più detta ». Si trovan poi spesso espressioni di questo genere: « Sono già stato a vedere », « vidi », « ho veduto »: egli raramente legge od ascolta.

« Io sono già stato a vedere tal multiplicazione di arie e già sopra Milano, inverso lago Maggiore, vidi una nuvola in forma di grandissima montagna ». E altrove: « E questo vedrà, come vid'io, chi andrà sopra Momboso, giogo dell'Alpi, che dividono la Francia dalla Italia ». — « Io ò già veduto nelli nuvoli e muri, macchie che mi hanno desto a belle invenzioni di varie cose ».

Molti altri esempi si potrebbero citare.

«Non mi legga chi non è matematico, nelli miei principî » scrive Leonardo, e perciò, innanzi tutto, può essere utile rintracciare i pregi della sua prosa scientifica. Il principale è la compiuta brevità. Eccone un esempio, non scientifico, ma assai efficace: « Le bellezze con le bruttezze paiono più possenti l'une per l'altre ». La chiarezza del pensiero e il possesso sicuro della lingua e dei termini e la potenza della sua prosa appaiono dai vari passi scientifici qui citati.

— Impossibilità della divisibilità all'infinito:

« Ciò che è divisibile in atto è ancora divisibile in potenzia, ma non tutte le quantità, che sono divisibili in potenzia fieno divisibili in atto ».

— Da che deriva l'ombra:

« L'ombra deriva da due cose dissimili l'una dall'altra, imperocchè l'una è corporea e l'altra spirituale; corporea è il corpo ombroso, spirituale è il lume; adunque lume e corpo son cagione dell'ombra ».

— Proporzionalità degli intervalli nella caduta dei gravi uguali:

« Se molti corpi, d'egual peso e figura, saranno l'un dopo l'altro, con egual tempo, lasciati cadere, li eccessi de' loro intervalli saranno in fra loro uguali ».

— Le varie cognizioni:

« Dico quella cognizione esser *meccanica*, la quale è partorita dall'esperienza, e quella esser *scientifica* che nasce e finisce nella mente, e quella esser *semimeccanica* che nasce dalla scienza e finisce nella operazione manuale ».

In questi esempi non è difficile scorgere l'elaborazione dell'enunciato, la proprietà assoluta del linguaggio, la ricerca della

precisione, un matematico e sicuro procedere per distinzioni proprie del costruttore di leggi scientifiche e non delle pedanti e allora derise formule scolastiche.

La forza del linguaggio di Leonardo è specialmente negli enunciati di nuove leggi fisiche da lui scoperte.

— « Che cosa è la forza? ». Risponde:

« Forza dico essere una virtù spirituale, una potenza invisibile, la quale per accidentale esterna violenza, è causata dal moto e collocata e infusa ne' corpi, i quali sono dal loro naturale uso ritratti, dando a quelli vita attiva e maravigliosa potenza ».

— Il principio d'inerzia:

« Ogni moto naturale e continuo desidera conservare suo corso per la linia del suo principio, cioè, in qualunque loco esso si varia, domando principio » (1).

— Ancora il principio d'inerzia:

« Ogni moto attende al suo mantenimento, ovvero ogni corpo mosso sempre si muove, in mentre che la impressione della potenza del suo motore in lui si riserva ».

Qui si vede come Leonardo giungesse a quella ch'ei chiama « conclusiva brevità »: e non solo attraverso ad un lungo faticare di esperienze, di ragionamenti, di confutazioni di autori, ma anche attraverso ad una elaborazione del pensiero e dell'espressione. Soprattutto si preoccupa che il suo linguaggio sia « matematico », cioè logico, deduttivo, anche se il contenuto che esso esprime è sempre di origine induttiva. Egli non poche volte comincia un brano così: « E avendo più volte considerato la causa »: causa riscontrata e studiata in natura.

Ecco come enuncia il principio della circolazione della materia:

« L'omo e li animali sono proprio transito e condotto di cibo, sepoltura di animali, albergo de' morti, guaina di corruzione, facendo a sè vita dell'altrui morte ». Leonardo si può dire qui quasi popolarmente efficace ed espressivo; ma come è meglio dato lo stesso principio in questo passo in cui l'osservazione dell'uomo di genio ci è riassunta in una rapida enunciazione?

« Guarda il lume e considera la sua bellezza. Batti l'occhio e riguardalo: ciò che di lui tu vedi, prima non era e, ciò che di lui

(1) domando = chiamo.

era, più non è. Chi è quel che lo rifà, se il fattore al continuo more? ».

Tale efficacia deriva indubbiamente dal non essere mai gli enunciati di Leonardo solo « mentali », ma una fusione perfetta ed adeguata di esperienza e teoria.

— Ecco come egli definisce il « presente » :

« L'acqua, che tu tocchi de' fiumi, è l'ultima di quella che andò e la prima di quella che viene: così il tempo presente ».

Si sente in questi enunciati la rilevante personalità dello scrittore, che è pittore ed insieme poeta; egli si serve spesso dell'immagine, ma soprattutto, come « discepolo della sperienza », non c'è muover di foglia, non c'è cosa che cada sotto « il Signore de' sensi », di cui egli non renda ragione in passi in cui, col rispetto della scienza, dà insieme campo al correre della vivida fantasia e al suo temperamento di artista. Così la « mente del pittore », che « si trasmuta in una similitudine di mente divina », descriverà « lochi piacevoli, suavi e dilettevoli di fioriti prati con varii colori, piegati da *suave onda dalli suavi moti di vento* » e i moti di vento si faranno nell'impeto artistico e celebratore della « deità ch'è la scienza del pittore » essi stessi « suavi », ma la causa naturale comparirà; come quando egli parla del « mare [che] con la sua procella contende e fa zuffa con li venti, che con quella combattono, levandosi in alto con le superbe onde, e cade, e di quelle ruinando sopra del vento, che percote le sue basse, e loro richiudendo e incarcerando sotto di sè, quello straccia e divide, misciandolo con le sue torbide schiume, con quelle sfoga l'arrabbiata sua ira... ».

Anche nella descrizione di un effetto di nubi sul Lago Maggiore l'ammirato spirito dell'artista fa posto di tanto in tanto alla considerazione del fisico.

E' noto come profondi fossero gli studi di Leonardo sul volo degli uccelli. Egli giunse alla conclusione che « l'uccello è strumento operante per legge matematica »; così egli lo descrive quando prende il volo:

« Quando l'uccello con suo sbattimento d'alie si vole innalzare, esso alza li omeri e batte le punte dell'alie in verso di sè e viene a condensare l'aria che infralle punte dell'alie e 'l petto dell'uccello s'interpone; la tensione della quale si leva in alto l'uccello ».

Egli, sempre intento alla rigorosa logica del pensiero scientifico e del buon senso, riesce a darci spesso, oltre a luminosi concetti, pieni di forza e di arditezza, anche passi veramente artistici e poetici, in cui la fantasia ravviva la sua prosa spigliata e franca, schiettamente toscana, senza ricercatezze latine ed erudite, semplice, piana e vera, spesso colorita e gaia, in cui la grazia affiora spontanea e naturale, senza la pesante erudizione che pure è in altri scrittori del tempo.

Naturalmente se gli « appunti » scientifici ci danno un'idea assai chiara della potenza della sua prosa, della sua abilità nel piegare alcune volte il volgare a sicuri e nuovi nessi logici e ad un periodare efficace, noi troviamo meglio lo scrittore nei passi descrittivi, dove l'arte più liberamente si espande, senza paura di intralciare concetti lineari, quali devono essere quelli della scienza.

Essi sono spesso di rara potenza innanzi tutto perchè sono veri; anche quelli usciti dall'immaginativa del poeta hanno con la realtà tanti e così evidenti punti di contatto, ci richiamano tanto frequentemente i fenomeni, che ognuno può osservare, che essi sono innanzi a noi di rilievo, in un realismo efficace e piacevole. Non vi si sente il lavorio stentato della mente dell'autore, ma la costruzione sicura di chi armoniosamente unisce e coordina l'appreso in lunghi studi e in lunghe osservazioni. Evidenza, spontaneità, chiarezza, precisione e compiutezza li caratterizzano tutti.

Non è sempre e solo il notare sotto l'impressione momentanea del fenomeno e della cosa, è spesso anche un fondere elementi svariati, cause concomitanti che concorrono ad un unico effetto, che ci vien dato in tutta la sua compiutezza, con tutti i particolari necessari al raggiungimento d'un realismo non piatto, ma movimentato. Non è un freddo mosaico, ma un'opera d'arte; non è una serie faragginosa di elementi, ma spesso un'armonica composizione, reale e fantastica allo stesso tempo, giacchè l'artista aduna in un solo quadro descrittivo l'esperienza di molti studi: sì che le persone, in un dato stato d'animo, un dato fenomeno, una data scena sono davanti a noi nello stesso tempo reali e simbolici, frutto della teorica, ma non disgiunta mai dalla pratica, cioè dalla vita.

Belli sono i passi ove ci tratteggia le caratteristiche distintive delle età dell'uomo o un parlatore in mezzo a più persone o alcuni atteggiamenti degli Apostoli del Cenacolo o una notte o un paese. Son sempre appunti che debbon servire alla pittura e quindi spesso di forte evidenza figurativa. Ma dove Leonardo riesce efficacissimo è nei quadri di scene apocalitticamente movimentate: una tempesta, il diluvio, una battaglia. Qui l'incalzare della descrizione, la confusione, il variare continuo con rapidità raggiunge effetti che raramente si rintracciano, anche nei buoni scrittori, così evidenti e così belli. Necessità di spazio non permettono troppe citazioni, anche perchè sarebbero insolitamente lunghe.

I) « Come si dee figurare una fortuna »:

« ... E per ben figurare questa fortuna farai in prima i nuvoli spezzati e rotti dirizzarsi per lo corso del vento, accompagnati dall'arenosa polvere, levata da' liti marini, e rami e foglie levati per la potenza del furore del vento, isparsi per l'aria, e in compagnia di quelle molte altre leggere cose. Li alberi e l'erbe piegate a terra quasi mostrarsi volere seguire il corso dei venti, coi rami storti fuor del naturale corso e le scompigliate e racconciate foglie. Gli omini che lì si trovano, parte caduti e rivolti per li panni e per la polvere, quasi sieno sconosciuti; e quelli, che restano ritti, sieno dopo qualche albero abbracciati a quelli, perchè il vento non li trascini; altri con le mani a li occhi per la polvere, chinati a terra, e i panni e capegli diretti al corso del vento. Il mare turbato e tempestoso sia pieno di retrosi, e schiuma in fra le elevate onde, e 'l vento levare in fra la combattuta aria della schiuma più sottile a uso di spessa e avviluppata nebbia. I navili, che dentro vi sono, alcuni ve ne farai con la vela rotta, e i brani d'essa ventilando infra l'aria in compagnia d'alcuna corda rotta; alcuni alberi rotti, caduti, col navilio intraversato e rotto infra le tempestose onde: certi omini gridanti abbracciare il rimanente del navilio: farai i nuvoli cacciati dagl'impetuosi venti, battuti nell'alte cime delle montagne, fare a quegli avvilupati retrosi, a similitudine dell'onde percosse nelli scogli. L'aria spaventosa per le oscure tenebre fatte nell'aria dalla polvere, nebbia e nuvoli folti ».

Così, nella loro schematica nudità, sono efficaci questi appunti, fra i molti, tutti assai belli, per una figurazione de

II) « Il Diluvio »:

« ... Tenebre, vento, fortuna di mare, diluvio d'acqua, selve infocate, pioggia, saette del cielo, terremoti e ruine di monti, spianamenti di città.

Venti revertiginosi, che portano acqua, rami di piante e omini infra l'aria.

Rami stracciati da' venti, misti col corso de' venti, con gente di sopra.

Piante rotte, cariche di gente.

Navi rotte in pezzi, battute in iscogli.

Delli armenti, grandine, saette, venti revertiginosi. Gente che sien sopra piante, che non si posson sostenere, alberi e scogli, torri, colli pien di gente, barche, tavole, madie e altri strumenti da natare, colli coperti d'uomini e donne e animali, e saette da' nuvoli, che alluminino le cose ».

III) « Modo di figurare una battaglia »:

« Farai in prima il fumo dell'artiglieria, mischiato in fra l'aria, insieme con la polvere, mossa dal movimento de' cavalli e de' combattitori. La quale mistione userai così: la polvere perchè è cosa terrestre e ponderosa, e ben che la sua sottilità facilmente si levi e mischi in fra l'aria, niente di meno volentieri ritorna in basso, e il suo sommo montare è fatto dalla parte più sottile, adunque il meno fia veduta, e parrà quasi di colore d'aria; il fumo, che si mischia in fra l'aria impolverata, quanto più s'alza a certa altezza, parrà oscura nuvola, e vederassi ne le sommità più espeditamente il fumo, che la polvere.

Il fumo penderà in colore alquanto azzurro, e la polvere terrà il suo colore: dalla parte che viene il lume, parrà questa mistione d'aria, fumo e polvere molto più lucida che dalla opposita parte; i combattitori quanto più fieno in fra detta turbolenza, meno si vedranno e meno differenza fia dai loro lumi alle loro ombre.

Farai rosseggiare i volti e le persone e l'aria e li scoppettieri insieme co' vicini, e detto rossore quanto più si parte dalla sua cagione, più si perda; e le figure, che sono infra te e il lume, essendo lontane, parranno scure in campo chiaro, e le loro gambe, quanto più s'appresseran alla terra, non fien vedute, perchè la polvere è lì più grossa e più spessa. E se farai cavalli correnti fuori della turba, falli nuvoletti di polvere distanti l'uno dall'altro, quanto po' essere lo 'ntervallo de' salti fatti dal cavallo, e quello nuvolo, che è più lontano da detto cavallo, men si vegga, anzi sia alto, sparso e raro, e più presso sia più evidente e minore e più denso. L'aria sia piena di saettume di diverse ragioni: chi monti, chi discenda, qual sia per linea piana; e le ballotte delli scoppietti sieno accompagnate d'alquanto fummo dirieto al lor corso.

E le prime figure farai polverose, i capegli e ciglia e altri lochi piani, atti a sostenere la polvere. Farai i vincitori correnti co' capegli, e altre cose leggiere, sparse al vento: con le ciglia basse e' caccia i contrari membri innanzi, cioè se manderà innanzi il piè

destro, che il braccio stanco ancor lui venga innanzi. E se farai alcuno caduto fara' gli il segno dello sdrucciolare su per la polvere, condotto in sanguinoso fango, e dintorno alla mediocre liquidezza della terra farai vedere istampite le pedate degli omini e cavalli di lì passati.

Farai alcuno cavallo strascinare morto il suo signore, e dirieto a quello lasciare per la polvere e fango il segno dello strascinato corpo; farai li vinti e battuti pallidi colle ciglia alte nella lor congiunzione, e la carne, che resta sopra loro, sia abbondante di dolenti crespe. Le fauci del naso sieno con alquante grinze partite in arco dalle narici e terminate nel principio dell'occhio; le narici alte, cagion di dette pieghe; le labbra arcate scoprano i denti di sopra. I denti spartiti in modo di gridare con lamento. L'una delle mani faccia scudo ai paurosi occhi, voltando il dirieto inverso il nimico, l'altra stia a terra a sostenere il levato busto. Altri farai gridanti colla bocca isbarrata e fuggenti; farai molte sorte d'arme in fra i piedi de' combattitori come scudi rotti, lancie, spade rotte, altre simili cose; farai omini morti, alcuni ricoperti mezzi dalla polvere, altri tutta la polvere che si mischia coll'uscito sangue, convertirsi in rosso fango, e vedere il sangue del su' colore correre con torto corso dal corpo alla polvere; altri morendo strignere i denti o travolgere gli occhi, strignere le pugna alla persona e le gambe storte. Potrebbesi vedere alcuno disarmato e abbattuto dal nemico volgersi al nemico con morsi e graffi far crudele e aspra vendetta; potresti vedere alcuno cavallo leggero correre coi crini sparsi al vento correre in fra i nemici, e co' piedi fare molto danno; vedresti alcuno storpiato, caduto in terra farsi copritura col suo scudo e 'l nemico, chinato in basso, fare forza di dare morte a quello. Potrebbesi vedere molti omini caduti in un gruppo sopra uno caval morto. Vederai alcuni vincitori lasciare il combattere e uscire dalla moltitudine nettandosi co' le due mani li occhi e le guancie ricoperte di fango, fatte da lagrimare degli occhi per l'amor della polvere. Vedresti le squadre del soccorso stare pien di speranza e sospetto, co' le ciglia aguzze, facendo a quelle ombra con le mani, e riguardare infra la folta e confusa caligine dell'essere attenti al comandamento del capitano e simile il capitano col bastone levato e corrente inverso il soccorso, mostrare a quelli la parte dove di loro è carestia; e alcun fiume dentro cavalli correnti riempiendo la circumstante acqua di turbolenza di onde di schiuma e d'acqua confusa, saltante infra l'aria e tra le gambe e corpi de' cavalli. E non fare nessun loco piano, se non le pedate ripiene di sangue ».

Ma anche in questa descrizione — in cui si sente maggiormente l'artista, che si abbandona alla fantasia ed alla creazione — affiora sempre lo scienziato e l'osservatore: v'è il fantastico reale e il matematicamente esatto.

Così, anche nella gran scena del Diluvio, nota che l'aria è « traversata dalli liniamenti, che fanno le gocciole d'acqua, che discende » e che le radici degli alberi sradicati sono « ritorte e globulenti », cioè con prominenze e bulbi; mentre « li gran pesi », che percuotono « li gran pelaghi dell'acqua », lo fanno in modo che « l'angolo della riflessione sia simile all'angolo della incidenza ».

Bei passi sono pure quelli in cui egli parla del pittore: « Con grande agio siede... ecc. » e quello, in cui riferisce dell'effetto che produce nell'osservatore il ritratto di una bella donna: « Tutti li sensi insieme... ecc. ».

Tra gli scritti più veramente fantastici di Leonardo è la descrizione di un gigante immaginario, « che Lucifero infernale parria volto angelico a comparazione di quello ».

Sembra asserito che con esso egli volesse mettere in ridicolo Benedetto Dei, viaggiatore fiorentino, spacciatore di grosse notizie dell'Oriente e dei Turchi. Egli ha tratti di somma evidenza ed un potente potere descrittivo; un certo brio di espressione e un appropriato proceder per richiami, confronti e similitudini per riuscire vero ed efficace. Ecco in breve il volto infernale: « Il naso arricciato, con l'ampie nari de' quali uscivan molte e grandi setole, sotto le quali era l'arricciata bocca, colle grosse labbra, da le estremità de' quali era pelo a uso delle gatte e denti gialli. Avanza di sopra i corpi de li omini a cavallo dal dosso de' piedi in su ».

Bella anche la descrizione della fine del mondo, ove è potentemente evocato il senso del nulla e della morte: « I fiumi rimarranno senza le loro acque, la fertile terrà non manderà più leggere fronde, non fieno più i campi adornati dalle ricascanti piante; tutti li animali non trovando da pascere le fresche erbe, morranno; e mancherà il cibo ai rapaci lioni e lupi e altri animali che vivono di ratto; e agli omini ,dopo molti ripari, converrà abbandonare la loro vita e mancherà la generazione umana. A questo modo la fertile e fruttuosa terra, abbandonata, rimarrà arida e sterile... ».

In questi ed altri passi, in cui al geologo ed allo scienziato subentra il poeta, noi abbiamo la sensazione sicura delle possibilità letterarie di Leonardo: geniale nelle invenzioni, fiorito, compiuto e potente nelle descrizioni.

E' un'arte questa sua di scrittore, com'è quella di pittore, potentemente personale, perchè desunta dal travaglio incessante dell'artista, che non imita, nè fa per abitudine, ma per moto spontaneo, per maturata ispirazione.

E della creazione, della scoperta scientifica egli si esalta, fino a prorompere di frequente in inni celebrativi, pieni di forte eloquenza. Parlando dell'occhio dice: « Qui le figure, qui i colori, qui tutte le spezie delle parti dell'universo son ridotte in un punto e quel punto è di tanta maraviglia! O mirabile, o stupenda necessità! Tu costringi colla tua legge tutti gli effetti per brevissima via a partecipare delle lor cause! Questi sono li miracoli! ».

E per mostrare che « natura non rompe sua legge » così dice del fulmine:

« O potente e già animato strumento dell'artifiziosa natura, a te non valendo le tue gran forze, ti conviene abbandonare la tranquilla vita, e obbedire alla legge, che Iddio e 'l tempo diede alla genitrice natura! Oh! quante volte furono vedute le impaurite schiere de' delfini e de' gran tonni fuggire dall'empia tua furia: e tu, che, col veloce tremar dell'ali e colla forcelluta coda, fulminando, generavi nel mare subita tempesta, con gran busse e sommersione di navili, con grande ondamento, empiendo gli scoperti liti degli impauriti e sbigottiti pesci ».

Così dopo i lunghi studi sul volo degli uccelli, quando gli si delinea la possibilità del volo umano, giubilante e orgoglioso prorompe:

« Piglierà il primo volo il grande uccello sopra del dorso del suo magnio Cecero ed empiendo l'universo di stupore, empiendo di sua fama tutte le scritture a gloria eterna al nido dove nacque ».

Prosa quella di Leonardo, come è apparso, piana e naturale, ma anche efficace, specie quando assume carattere polemico, come quando in modo arguto scherza sugli sciocchi e li riprende apertamente e con modi profondamente brutali. Così dice dell'Astrologia:

« L'Astrologia, che nulla fa senza la Prospettiva, la quale è principal membro d'essa Pittura, cioè l'Astrologia matematica, non dico della fallace giudiciale (perdonemi, chi, per mezzo delli sciocchi, ne vive!) ».

E gli ingegni impazienti — che non sanno che è « triste quel discepolo che non supera il maestro », che « è perfetto segno » sol « quando il giudizio supera l'opera » e che gli elevati ingegni « quando manco lavorano più adoperano » — così egli riprende: « Ma stieno questi tali in compagnia delle bestie; nelli lor cortigiani, sieno cani

e altri animali pien di rapina e accompagnonsi con loro correndo sempre dietro! e seguitino l'innocenti animali, che, con la fame, alli tempi delle gran nevi, ti vengono alle case, dimandandoti limosina, come a lor tutore! ».

Così coloro che sol si fondano sugli antichi dice che potrebbe « accompagnarli in fra li armenti delle bestie »! Non meno pungente e violento è contro i negromanti e lor seguitatori:

« Ma essa negromanzia, stendardo o vero bandiera volante mossa dal vento, è guidatrice della stolta moltitudine, la quale al continuo testimonia, collo abbaiamento l'infiniti effetti di tale arte... e che li omini si convertino in gatti, lupi e altre bestie, benchè in bestia prima entran quelli che tal cosa affermano ».

Degli antichi Leonardo ripudia la lingua e i ragionamenti astratti, che solo servono a celare, secondo lui, una dottrina vuota di contenuto, di certezza e di verità. Egli si vanta di possedere perfettamente la sua «lingua materna» che — mosso dal desiderio di riuscir chiaro, per non sembrar falso — piega ad espressioni nuove piene di forza, di originalità e di arditezza. Così « l'idea, o ver imaginativa è timone e briglia dei sensi » — il senso è l'« offiziale dell'anima » — la « scienza è il capitano, e la pratica sono i soldati » — l'occhio « la finestra dell'umano corpo per la quale l'anima specula e fruisce la bellezza del mondo » — la meccanica è « il paradiso delle scienze matematiche » — la foglia è il « tetto over poppa del ramo » — l'acqua il « vetturale della natura » — gli ignoranti e gli ignavi non « altro che transito di cibo e aumentatori di sterco e riempitori di destri » — le cose tutte esseri consumati « dai duri denti della vecchiezza ».

Dopo aver esaminato accuratamente, cioè « caratando », certi calcoli astronomici, che dimostra assurdi, conclude: « Ora è che il corso del Sole, infra dì e notte, sarebbe camminato la sesta parte d'un miglio, e questa venerabile lumaca del Sole avrebbe camminato venticinque braccia per ora »!

Arguto ed efficace parlatore, egli stesso diceva che esistono oratori, che « ti ghiacciano le parole in bocca, e faresti gelatina in Mongibello », mentre i loro uditori sono « copiosi di sbadigli » e « fan prodigi di rincrescimento »!

Molti son quelli che parlano anche di Leonardo poeta: si erano, per lumeggiare questo lato, scelti negli scritti versi o frasi ch'erano a volte perfetti endecasillabi, ma alcuni eran proverbi, e quindi di dubbia originalità, altri, buoni versi sì, ma che il Solmi nel suo volume « Le fonti dei manoscritti di Leonardo» dimostra di

altri, come il sonetto « Chi non può quel che vuol, quel che può voglia », che è di Antonio di Meglio. Veramente di Leonardo, quindi, non c'è un gran che; forse nulla è sicuramente suo: sì che, col Solmi, si può concludere che le « sue attitudini poetiche » sono « oggi più che mai dubbie e discutibili ».

D'altronde se « ogni nostra cognizione principia dai sentimenti», come egli stesso afferma, dopo tutto quanto s'è riferito di Leonardo contro i poeti e la poesia, è lecito credere che non vi si accostasse con animo d'innamorato.

Solo son quasi certamente suoi questi versi, che nella prefazione di Luca Pacioli alla « Divina Proporzione », i « corpora » rivolgono « ad lectorem »:

> « El dolce fructo vago e sì diletto
> Costrinse già i filosofi a cercare
> Causa di noi per pascier l'intelletto ».

Infatti Leonardo nel manoscritto M sotto questi versi ha scritto: « Terzetto fatto per li corpi regolari e loro derivati »; ma non sarà certo questa modesta terzina a laurearlo poeta!

7) Le Favole, le Profezie, le Facezie, le Allegorie

Nelle *Favole*, nelle *Profezie* nelle *Allegorie* e nelle *Facezie* Leonardo rivela, più che altrove, le sue capacità di scrittore. Vi fu chi di quasi ogni scritto di questo genere trovò le fonti o pretese di averle trovate; ma le *Favole*, ad esempio, sono in gran parte e nel complesso tutte originali, anche se si possono trovare le origini di alcune, quanto al contenuto, nella « Anthologia graeca », in Brunetto Latini e in Leon Battista Alberti.

A ragione si è affermato che questo genere di composizione era uno dei più adatti e confacenti allo spirito di Leonardo, perchè con esso egli poteva nel miglior modo esprimere le sue convinzioni morali, mettere in forma stringata e piana, ravvivata dalla grazia e dalla fantasia, molte sue osservazioni.

Quella di Leonardo è una morale pratica, cioè naturale, simile a quella di Leon Battista Alberti anche se questa derivava da una spontanea congenialità del grande umanista cogli ideali classici; egli amava la quiete della vita; l'oraziano *otium* degli studi e perciò si teneva lontano dalla vita pubblica e dalla politica, in cui l'ingegno umano, libero di sè, finisce col farsi servo degli altri, con l'oltrepassare il segno, urtando malamente contro natura, « che non rompe sua legge ».

La morale di Leonardo è essenzialmente pratica e ricca di equilibrio latino: « in medio stat virtus ». Egli perciò riprende la superbia, la vanità, l'invidia, l'inganno, lo scherno, la cattiveria, la menzogna e la lusinga, l'ozio, la millanteria, l'ingratitudine, la prepotenza ed il tradimento; mentre sommamente loda l'umiltà, la contentezza del poco, il disprezzo del danaro, la vita solitaria, la prudenza, la generosità, la modestia ed il sacrificio.

Chi rompe la legge di natura danneggia gli altri, ma alla fine anche se stesso; la reazione naturale, prossima o lontana, c'è sempre.

Di queste graziose favolette, che hanno il pregio della brevità e dell'evidenza, Leonardo prese molta cura. Ne dà nei suoi manoscritti alcune volte l'idea prima, un breve abbozzo e poi, in seguito, il rifacimento, nel quale è evidente il lavoro di lima e lo sforzo di togliere il superfluo: abbondano le correzioni e le cancellature e si perfezionano idee prima appena accennate, a dimostrazione questa che Leonardo nè copia, nè trascrive.

Cita un bell'esempio di questo lavoro di composizione e di lima il Solmi a pag. 310-311 del suo libro prima ricordato. Così in un piccolo appunto egli scrive: « Il vino consumato da esso ubriaco, esso vino col bevitore si vendica ».

E altrove: « La palla della neve, quanto più rotolando discese dalle montagne della neve, tanto più multiplicò la sua magnitudine ». Tracce queste che verranno poi svolte nelle favole tutte vinciane:

« Leggenda del vino e di Maometto ».

« Quelli che s'umiliano, sono esaltati ».

Alcune volte compaiono tracce, che poi non verranno più svolte, come: « La rete, che soleva pigliar li pesci, fu presa, e portata via dal furor de' pesci ».

« Il ragno, credendo trovar requie nella buca della chiave, trova la morte ».

L'idea gli veniva spesso, come s'ebbe a dire, quand'egli faceva le sue ricerche di fisica, di botanica, di zoologia e di idraulica. Scrive: « Il giglio si pose sopra la ripa del Tesino e la corrente tirò la ripa insieme col lilio ».

Favole quelle di Leonardo a volte perfette, sempre originali. Il marchio, per così dire, dell'autenticità ed originalità ci è dato anche dal comparire spesso di osservazioni scientifiche e naturali, in componimenti che, come questi, sono esclusivamente morali e letterari. Così è ne « L'acqua »:

« Trovandosi l'acqua nel superbo mare, suo elemento, le venne voglia di montare sopra l'aria, e, confortata dal foco elemento, elevatasi in sottile vapore, quasi parea della sottigliezza dell'aria. Montata in alto, giunse infra l'aria più sottile e fredda, dove fu abbandonata dal foco; e i piccoli granicoli, sendo ristretti, già s'uniscono e fannosi pesanti, ove, cadendo, la superbia si converte in fuga. E cade dal cielo, onde poi fu bevuta dalla secca terra, dove, lungo tempo incarcerata, fece penitenza del suo peccato ».

Bello veramente, notevole ed efficace, il rapido passaggio dal fatto naturale al fatto morale, che si vuol con esso avvalorare: « ...cadendo la superbia si converte in fuga ».

Altro esempio di forza rappresentativa, che mette in evidenza le caratteristiche di osservazione e di descrizione dell'arte di Leonardo, è nel frammento « Le fiamme e la caldaia »:

« Allora, rallegratosi il foco delle sopra sè poste secche legne, comincia a elevarsi :cacciando l'aria delli intervalli d'esse legne, in fra quelli con ischerzevole e giocoso transito, sè stesso tesseva.

Cominciato a spirare fori delli intervalli delle legne, di quelli a se stesso dilettevoli finestre fatto avea; e, cacciate fori di rilucenti flammelle, subito discaccia le oscure tenebre della serrata cucina; e con gaudio, le fiamme già cresciute, scherzavano coll'aria d'esse circumdatrice e con dolce mormorio cantando, creava soave sonito... E cominciando a sbuffare, e, empiendo di scoppi e di scintillanti sfavillamenti tutto il circostante focolare, già le fiamme, fatte grosse, unitamente si dirizzavano inverso l'aria... quando le fiamme più altere, percosser nel fondo della superiore caldaia ».

Molto graziosa e bella la XXVI^a favola: « Il salice e la zucca », in cui è questo bel passo, dove non difficilmente si scorge Leonardo studioso del volo degli uccelli:

« Allora la gazza..., alzata la coda e bassata la testa, e gittatasi dal ramo, rendè il suo peso all'ali. E quelle battendo sopra la fuggitiva aria, ora qua, ora in là curiosamente col timon della coda drizzandosi, pervenne a una zucca... ».

Pure tutta vinciana, per vivacità e per evidenza, è la favola IV^a: « La fiamma e la candela ». La fiamma « alla candela, che vicina l'era, si gittò, e con somma golosità e ingordigia quella divorando, quasi al fine condusse:... ».

E altri bei passi come questo si potrebbero citare. E' proprio della favolistica dar vita alle cose inanimate e far parlare gli animali; ma Leonardo lo fa con grazia e con una certa compostezza e parsimonia, senza riuscire per questo di minore efficacia. Così per

la fiamma gli basta « la golosità ed ingordigia », il « gittarsi » ed il « divorare »: ogni altra notazione superflua è evitata.

Belle nella loro estrema brevità sono: « La carta e l'inchiostro »; « La vitalba »; « Il cedro »; « L'asino e il ghiaccio »; « L'ostrica, il ratto e la gatta »; quella che va col nome « L'irrequietezza » sembra una traccia, ma è pur compiuta nella sua brevità: « Il torrente portò tanto di terra e pietre nel suo letto, che fu costretto a mutar sito ».

Graziosa è anche la XXVIII^{a}: « Il topo, la donnola e il gatto », in cui il « ratto » per la scampata morte « fatto sacrificio a Giove d'alquante sue nocciole, ringraziò sommamente la sua deità ».

Se ne potrebbero citare altre, come: « Quelli che s'umiliano sono esaltati », « La pietra », « Il Rasoio », « L'olmo e il fico », « Nasce rovina dal seguire il falso splendore », « Il castagno e il fico », « Il rovistico e il merlo », « La noce e il campanile ».

In tutte è la stessa coerenza d' invenzione, la stessa pittoresca rappresentazione, una calda espressione di sentimento, una grande ricchezza e opportunità d'elementi scelti per avvalorare la morale della favola, sempre ben dedotta e senza pedantesche conclusioni. Buoni modelli di favole tutti, tra i migliori della nostra letteratura.

Dell'autenticità di molte *Profezie* si dubitò; ma sono anche queste da ritenersi in gran parte originali: vi son frequenti concellature e rifacimenti ed uno spirito tutto vinciano. Esse sono state divise in:

I. « Profezie degli animali razionali ».
II. « Profezie degli animali irrazionali ».
III. « Profezie delle piante ».
IV. « Profezie delle cose materiali ».
V. « Profezie delle cerimonie ».
VI. « Profezie dei costumi ».
VII. « Profezie dei casi che non possono stare in natura ».
VIII. « Profezie delle cose filosofiche ».

Tutte, e specie gli ultimi quattro gruppi, sono di argomento morale: vi si riprendono i costumi corrotti degli uomini del tempo e specie quelli dei religiosi. In tutte è una morale molto severa, ma nello stesso tempo assai umana.

Consistevano queste profezie, in voga anche ai tempi di Dante, nell'enunciare fatti comuni in forma misteriosa, profetica ed apocalittica, per riprendere con ironia il vizio, le esagerazioni, le vanità, gli abusi grotteschi.

Anche le Profezie sono tratte spesso dall'osservazione dei fenomeni naturali, dall'esperienza della vita e dagli ammaestramenti della scienza. Le ravviva una placida arguzia, ma a volte una satira aperta e violenta. In alcune brilla l'espressione scherzevole: così i lavoratori della terra « scorticando la madre le arrovesceranno la sua pelle addosso » — nella battitura del grano « li omini batteranno aspramente chi fia causa di lor vita » — nel gioco de' dadi « vedransi l'ossa de' morti, con veloce moto trattare la fortuna del suo creatore ». Alcune composizioni non hanno, tuttavia, una così vigorosa efficacia, nè rivelano con sufficiente evidenza il loro significato; altre, come quella de' Giocatori, hanno colto nel segno a tal punto d'essere oggi di estrema attualità: « Le pelli delli animali removeranno li omini, con gran grida e bestemmie, dal lor silenzio: le balle da giocare ».

E l'altra « Del navigare »: navigazione aerea e non marittima, a quanto pare:

« Vedrassi li alberi delle gran selve di Taurus, e di Sinai e Apennino e Atlante scorrere l'aria da oriente a occidente, da aquilone a meridione; e porteranno per l'aria gran moltitudine d'omini. Oh! quanti voti! oh! quanti morti! oh! quanta separazione d'amici! di parenti! e quanti fien quelli, che non rivedranno più le lor provincie, nè le lor patrie, e che moriranno sanza sepoltura, colle lor ossa sparse in diversi siti del mondo! ».

Le *Facezie* non son tutte originali; la maggior parte son tratte o da libri e racconti di contemporanei o da « Alfabeti di proverbi ».

La VII^{a}: « Detto di un infermo » sembra sia stata tolta dal Sacchetti. Alcune sono veramente argute e piacevoli, altre evidentemente colte sulla bocca del popolo e rifatte con spirito comico boccaccesco; alcune dialogizzate, anedottiche e scritte in forma popolana piena di brio sono veramente gustose per motti spiritosi ed argute sentenze. Non ne mancano di volgarucce e un poco sboccate. Valga, come valido esempio di esse, il riportare la IV^{a}: « Bella risposta ad un pitagorico »:

« Uno, volendo provare colla autorità di Pitagora, come altre volte lui era stato al mondo, e uno non li lasciava finire il suo ragionamento: allora costui disse a questo tale: — e per tale segnale, che io altre volte ci fussi stato, io mi ricordo che tu eri mulinaro. — Allora costui, sentendosi mordere colle parole, gli confermò esser vero, che per questo contrassegno lui si ricordava che questo tale era stato l'asino, che gli portava la farina ».

Le *Allegorie* son tra le cose meno originali di Leonardo. Le fonti si trovan ne il « Fiore di virtù che tratta tutti i vitti humani, et come si deve acquistare la virtù », stampato a Venezia nel 1474, in Plinio secondo, nell'«Historia Naturalis», ne l'«Acerba» di Cecco d'Ascoli e in altri libri. Non è comunque a credere che Leonardo pedantescamente copiasse: egli spesso rimaneggiava con'sapore e con grazia fiorentina tutta sua i passi di questi libri e soprattutto li rendeva più spigliati e più brevi. Eccone un esempio:

« Fior di virtù » Cap. XVI - «De la correctione»	LEONARDO XII - « Correzione » - p. 34
« Et puosi apropiare e assimiare la virtù de la correptione al lupo, che quando sia presso ad alcuna habitazione, se per caso scapuciasse, per modo che fesse rùore, che potesse esser sentito: se pia lo piede con li denti e si lo strenge e morde per castigarlo, acciò che ello si guardi un'altra volta ».	« Quando il lupo va assentito a qualche stallo di bestiame, e che, esso porga il piede in fallo, in modo facci strepito, egli si morde il piè per corregger tale errore ».

Molte delle cose trascritte da Leonardo in queste Allegorie son veramente non credibili e il Modigliani ne la sua « Psicologia Vinciana » dice che « Leonardo accetta senza controllo le favole e le leggende sugli animali », cioè che la cicala « muore nell'olio e rinasce nell'aceto », che « se si sputa a digiuno sullo scorpione si uccide », che « le pantere si cacciano cogli specchi », che « la pernice si fa maschio » ed il liofante mangia pietre ed alberi ecc., cose queste tanto impossibili, che Leonardo non può aver creduto; è più esatto invece suppone che egli se ne servisse per delle figurazioni.

Le Allegorie, come s'è detto, non sono originali, ma alcune sono state rimaneggiate con originalità. Così la XCV^a « Gru »: « Le gru, acciò che 'l loro re non perisca per cattiva guardia, la notte li stanno dintorno con pietre in piè: Amor, timor e reverenza: questo scrivi su tre sassi di gru ».

Quelle tratte dall'«Acerba» di Cecco d'Ascoli non son che prose di versi. Eccone un esempio:

Capitulum VI. « De natura pellicani » (vv. 1-9)	Leonardo - H, folio 13 recto « Pellicano »
«El Pellicano col paterno amore. Tornando al nido faticando l'ale Tenendo li suo naty sempre al [core Vedeli huccisy dalla impia [serpe E tanto per amor di lor li chale Che 'l suo lato fino al cor [discerpe Piovendo 'l sangue sopra li suo [naty Dal cor che sente la gravosa [pena Da morte ne la vita son [tornaty ».	« Questo porta grande amore a sua nati, e trovando quelli nel nido morti dal serpente, si pungie a riscontro al core e col suo piovente sangue bagnandoli li torna in vita ».

Notisi il verso dell'« Acerba »: « tornando al nido faticando l'ale », pieno di armonia, imitativa del faticoso volo del pellicano.

Con una certa sicurezza si può dire che sia originale di Leonardo la sola allegoria LII^a: « Bruco, della virtù in generale »:

« Il bruco, che, mediante l'esercitato studio di tessere con mirabile artifizio e sottile lavoro intorno a sè la nova abitazione, esce poi fori di quella colle dipinte e belle ali, con quelle lanciandosi in verso il cielo ».

Da quanto si è detto di Leonardo come scrittore di scienza e come autore di favole e di composizioni congeneri, mi pare si possa trarre una valida conclusione, questa: che egli — pur non essendo stato nè poeta, nè letterato di professione, e, forse, soprattutto per questo — ha diritto a trovare ugualmente un posto non eminentissimo, ma comunque significativo nell'ambito della storia della nostra letteratura e della nostra lingua, che coltivò con lo studio e della quale ebbe la conoscenza ed il gusto e, soprattutto, la coscienza che esso fosse un prezioso ed insostituibile mezzo di espressione delle verità che rilucono nel pensiero e della bellezza che brilla nello spirito dell'uomo e negli spettacoli della natura.

LETTURA

DEL SOCIO

Prof. MARCELLO BALLINI

IL SEICENTO MUSICALE
ED IL COMPOSITORE BERGAMASCO
GIOVANNI LEGRENZI

Il principale elemento che mi ha spinto a scegliere come ar-
gomento della mia prima relazione presso l'Ateneo, in qualità di
Socio, la figura di Giovanni Legrenzi, musicista clusonese del seco-
lo XVIII, proviene dalla recente pubblicazione fattane dall'avv. Pie-
ro Fogaccia, e testè edita dalle Edizioni Orobiche. L'autore, nella
prefazione, con simpatica modestia, così si esprime: « ... Mi è di
giustificazione, nel dare luce e riordinare notizie circa il musi-
cista seicentesco, l'essere egli nato a Clusone, ove io ebbi i natali;
l'amore al natio loco mi spinge, negli ultimi anni della vita, a que-
ste ricerche. Con questa presentazione, spero mi si vorrà perdo-
nare, se oso ficcare lo sguardo negli archivi di Bergamo, Ferrara,
Modena, Mantova, Venezia, eccetera, eccetera... ».

Ma a questa giustificazione del Fogaccia, dettata oltretutto da
un profondo rispetto per i professionisti della musicologia, noi vo-
gliamo aggiungere, da parte nostra, una seconda, ancor più proba-
tiva, che ci fa apparire pienamente giustificato lo studio sul Le-
grenzi: e cioè il fatto che a tutt'oggi, su Giovanni Legrenzi, non
abbiamo che una bibliografia pressochè inesistente: uno studio di
Francesco Caffi, puntualmente citato dal Fogaccia, ove occorra, ed
una dissertazione neppur stampata, scritta a Monaco da certo Her-
mann Nüssle nel 1917 su Giovanni Legrenzi come compositore di
musica strumentale (e pertanto, esaminato solamente sotto uno dei
suoi molteplici aspetti). Null'altro.

In base a questo, vadano pertanto doppiamente il nostro ben-
venuto e la nostra ammirazione all'opera dell'avvocato Piero Fo-
gaccia, scritta con obbiettivo amore di conterraneo, senza pretese
critiche che vadano oltre, invece, lo scopo propostosi, ch'è quello
di una diligente analisi attraverso i molti archivi contenenti le nu-
merose musiche del compositore clusonese: il tutto (per ripeterla
con le ultime parole dettate alla prefazione dall'A.): « ... allo scopo
di togliere dall'oblio Legrenzi e la sua musica, far conoscere l'uno
e l'altra al pubblico, e recare un contributo alla cultura ».

Parte prima

Il Seicento musicale

Prima di accostarci a delineare a grandi tratti la figura di Giovanni Legrenzi, musicista clusonese, sulla scorta diretta delle notizie raccolte e tramandateci dallo studio dell'avvocato Piero Fogaccia, giova compiere un excursus attraverso la storia della musica del secolo, con un accenno ai generi che in esso ebbero più largo sviluppo o, come il melodramma, addirittura l'inizio. Mi sono giovato, per quanto segue, fondamentalmente di tre studi: quello di Antonio Capri (Il Seicento musicale in Europa - Milano, *Hoepli*, 1933); quello di Gino Roncaglia (La Rivoluzione musicale italiana: il sec. XVII - Milano, *G. Bolla*, edit., 1928) e quello di Franco Abbiati (Il Seicento, dalla Storia della Musica; vol. 2° - Milano, *Garzanti*, 1950), dai quali traggo in compendio la massima parte delle notizie che seguono, e ai quali pertanto chiedo venia se, nel corso della conversazione, non farò ogni volta il diretto richiamo alla fonte delle notizie riportate, anche quando queste ultime sono state trascritte per intero e testualmente.

* * *

Se, provenendo dallo scintillante secolo del Rinascimento, noi gettiamo uno sguardo complessivo, sinottico, per così dire, alle forme musicali che lo precedettero e che lo seguirono, notiamo di fondamentale il fenomeno di successiva, inesorabile trasformazione dalle forme vocalistiche a quelle strumentali, e da quelle polifoniche a quelle monodiche. Raffiguriamoci, per un istante, i due massimi campi della polifonia e della monodia, così come ci hanno accompagnati fino allo soglia del barocco. A partire dall'anno Mille la polifonia (nella quale possiamo distinguere la duplice sezione di polifonia vocale e strumentale) così ci era apparsa suddivisa. La vocale si era annunziata con i primi esperimenti della cosiddetta « *Ars Antiqua* », che comprendevano l'Organum, il Discantum, il Conductus, il Motetto, ed altre forme minori. Era seguito, poi, il profondo, affascinante rinnovamento dell'« Ars Nova » trecentesca, che aveva introdotto le forme popolaresche ed eleganti del Madrigale, della Caccia e della Ballata, per non parlare dei componimenti minori, quali la Pastorella, la Villanella, ed altre. Giunta infine nel cuore del Quattrocento, la polifonia vocale si era arricchita ulteriormente nell'arte del contrappunto: ed ecco, fra il Quattro ed

il Cinquecento, le forme sacre della Messa e del Motetto, oltre a quelle altre popolaresche, così trasformate ed arricchite da non conservare dell'antica forma altro che il nome, quali il Madrigale, la Villanella, la Frottola. Ma accanto, se pur con tentativi più timidi che tali non potevano non essere, data la carenza degli strumenti musicali, ecco apparire i primi tentativi della polifonia strumentale, con le forme primogenite degli organisti dell'Ars Antiqua e dell'Ars Nova: l'Intonazione, il Ricercare, la Fantasia, la Toccata; e via via, risalendo verso il barocco, i Liutisti con le loro Danze, ed i Virginalisti, con le loro Variazioni. Tutto questo, mentre la monodia strumentale, alle soglie del Seicento, appare quasi nulla, ed invece quella vocale accenna a sorgere, svincolandosi dalle maglie della polifonia: poichè in musica avviene il fenomeno contrario che in altri campi del progresso, trascorrendo dal maggiormente complesso al più semplice, in costruzione: accenna a comparire, dico, fin dall'Anno Mille, con le Prose e le Sequenze, dapprima, per proseguire attraverso le forme d'imitazione e provenzaleggianti dei trovatori e dei trovieri, oltre che dei Minnesinger, fino a giungere alle manifestazioni originali italiche della Lauda francescana e della Ballata fiorentina, per sfociare nelle cosiddette « nuove musiche », rappresentate dalle Arie e dal Madrigale monodico.

Considerando le cose superficialmente, potrà sembrare a molti che il Rinascimento musicale ritardi di due secoli rispetto a quello delle altre arti: giacchè è soltanto alla fine del Cinquecento ed al principio del Seicento che si verificano i grandi fatti abitualmente additati come indice e prodotto del rinnovamento artistico del campo musicale: la creazione del dramma in musica, avvenuta a Firenze attraverso gli esperimenti di un cenacolo di letterati, di poeti, di eruditi, di musicisti e di colti dilettanti, che dagli storici prenderà il nome famoso di Camerata Fiorentina. L'èra moderna per la musica si è aperta: il genere profano, seguito di prepotenza a quello sacro inveratosi per tutto il secolo precedente con la polifonia religiosa e con Giovanni Pier Luigi da Palestrina, avrà d'ora innanzi libero il campo per il suo rapido nascere e per il suo irresistibile sviluppo.

Il Secolo

Nella prefazione alle « Veglie di Siena », (1604)), di Orazio Vecchi, si legge questa nitida ed acuta osservazione, dettata dallo stesso musicista: «... E s'alcuno dicesse ch'è differente il musico

dal poeta, t'inganna :chè tanto è poesia la musica, quanto l'istessa poesia ». Ogni qual volta mi tornano alla mente queste parole, non posso tralasciare dal pensare alla novità profonda di intuizione critica e di sensibilità estetica ch'esse contengono. Esse annunziano già un'èra artistica nuova: così nuova, che verrebbe fatto di chiederci (per dirla con il musicologo Gino Roncaglia)) se non sia Riccardo Wagner, che le abbia scritte.

E' questo uno dei segni primi del vasto ed intimo fervore di spiriti che sbocciò e rifulse nella rivoluzione secentista. Tale movimento, che non lasciò intatta nessuna manifestazione di pensiero e di fantasia e che, nato in Italia, si diffuse rapidamente all'estero, tutto trasformando e rinnovando, è già palese nell'ultimo ventennio del secolo precedente, il Cinquecento. Orazio Vecchi, nel campo musicale, alle soglie del secolo, fra Palestrina e Claudio Monteverdi, è colui che ci presenta nella propria arte, così personale e caratteristica, le antiche forme polifoniche, tutte pervase di spiriti e di sentimenti nuovi. Irrequieto ed audace, rissoso e gioviale, pronto sempre a viaggiare ed a far dell'arte, a vedere ed a creare, ricercatore indefesso di novità e di verità, egli è il precursore più diretto e prossimo del Seicento.

E' credenza diffusa che il Seicento abbia segnato una decadenza del pensiero e delle sue manifestazioni formali. Manuali di letteratura e di storia dell'arte affermano questa opinione; poi, generalizzando con soverchia facilità e semplicismo, affermano ed estendono il concetto di decadenza relativo e proprio ad alcuni lati della letteratura e delle arti figurative, a tutte le produzioni dello spirito posteriori all'aureo Cinquecento, non esclusa la Musica.

Ora gli studi moderni vanno compiendo giustizia di questo giudizio critico. Chè quest'opinione, già tutt'altro che esatta per quello che riguarda le arti figurative, è assolutamente errata, quando si rivolge al pensiero filosofico, a quello scientifico, ed alle creazioni dell'arte musicale. Ma, oltre l'errore specifico, sussiste una più vasta inesattezza giacchè, se pure un secolo può presentare casualmente un numero minore di spiriti geniali che non il secolo precedente, il movimento generale del pensiero umano non si arresta certo per questo. Valga quindi la conclusione che il Reinach apporta al suo « Apollo »: « ... In realtà, l'evoluzione prosegue ininterrottamente, anche quando gli artisti stessi credono di imitare servilmente i propri antenati ».

Se, dunque, nell'ultimo scorcio del Cinquecento le grandi figure di PierLuigi da Palestrina e di Orazio Vecchi avevano saputo tra-

sfondere, il primo, il senso di Dio nelle voci del coro; il secondo, il senso del dramma nel madrigale: questo stesso incendio di poderosa genialità appare troppo grande, per pensare ch'esso sia già spento, nel secolo successivo, quando invece con vivide, inattese scintille, sprizza, crepita e si espande inatteso ed indefesso verso nuovi roghi. Per comprendere appieno anche in musica questo secolo, è necessario distaccarsi dai secoli precedenti: poichè, non tanto minore, quanto piuttosto diverso, volle essere il Seicento, e vi riuscì. Il Cinquecento è contemplativo e sereno; il Seicento ha più mobilità di sentimenti e maggior irrequietezza di emozioni, ancorchè un minor controllo di esse, all'inizio. Il Cinquecento appare sobrio e signorile, il Seicento invece è esuberante e fastoso. E mentre nel pensiero scientifico, il secolo si afferma con una crociata antiaristotelica che segna il rovesciamento di tutti i valori filosofici fino allora dominanti, nell'arte figurativa il barocco (che ne costituisce la rivelazione liberatrice) abbonda in linee curve, in colonne a fasci, in lusso di vesti ampiamente drappeggiate con grande movimento a pieghe, rivelando quei contrasti improvvisi e drammatici, che da soli basterebbero a dar gloria ad un secolo nuovo.

Il De Sanctis, nella sua Storia della Letteratura Italiana, tratteggia con l'usata maestria questo passaggio: «... Nella parola — egli scrive — si sviluppa sempre di più l'elemento cantabile e musicale, già spiccatissimo nel Tasso, nel Guarini e nel Marino. La sonorità e la melodia erano divenute le principali leggi del verso ed anche della prosa: si fabbricavano i periodi a suon di musica, e ciascuno aveva nell'orecchia un'onda melodiosa. La parola non era più un'idea, era un suono. Giunte le cose a questo punto, la letteratura muore d'inanizione per difetto di sangue e di calore interno, e diventa parola che suona, che si trasforma nella musica e nel canto, le quali più direttamente ed energicamente conseguono lo scopo. La letteratura moriva, e nasceva la Musica!... ». E fu proprio la Musica, mentre l'Italia era serva e divisa nelle discordie, a giungervi, portando un ardore di passione, una freschezza di fantasia, un impeto di volo, che sublimarono quell'arte nel Seicento, in una sfera così alta, come raramente accadrà per i secoli che seguiranno. E la Francia pargoleggia e, pur essendo ricca di cànoni popolari interessanti, impara l'arte dal nostro Lulli; e la Germania, tutta chiusa nella sua Riforma ed intenta ad apprendere la severa gravità dei Canti sacri ascolta anch'essa stupita dai nostri musicisti e cantanti i prodigi delle nostre melodie, ed impara dai nostri maestri quell'arte, cui, nel secolo successivo, darà un così largo sviluppo, da Bach a Mozart; mentre

Sulla fine del Cinquecento, Firenze era ancora l'Atene italiana. Sulle rive dell'Arno, fra l'ombra del bel S. Giovanni ed il colle di in Italia alla fine del secolo, ecco sbocciare all'inizio del Settecento questi nomi: dal commediografo Carlo Goldoni al filosofo G. Battista Vico; dal Tiepolo al Canaletto; ai musicisti Benedetto Marcello, Domenico scarlatti e G. Battista Pergolesi! Questa, dunque, la cosiddetta decadenza del Seicento: tale da doverne andare in verità orgogliosi!...
S. Miniato, accorrevano ancora artisti e pensatori, toscani per la maggior parte, e dai conversari e dalle dispute loro, come da un fresco e vitale fermento, prendevano vita opere ed idee. Piace pensare a questa gente, dedita al commercio, occupata nel reggimento delle turbolenta cosa pubblica, che si appassiona anche attorno ad una pittura o ad una statua, che ama la bellezza sotto ogni aspetto, e tra una mascherata ed una sommossa di piazza, si sofferma ad indagare il tempo antico e si lascia permeare con nostalgia dal suo pensiero alto. Sulla fine del Cinquecento, appunto, un'accolta di eruditi di ogni specie si radunava in Firenze nella Casa del conte de' Bardi; e dopo la partenza di questo, continuò ad adunarsi nella Casa di messer Jacopo Corsi. Quest'accolta prendeva il nome di Camerata Fiorentina, e da essa, a poco a poco, venivano diffondendosi certe nuove idee, il cui contenuto possiamo sintetizzare anzitutto in una espressione unica: l'accanita, profondissima avversione al contrappunto. Era una vera dichiarazione di guerra, quella che si era venuta delineando negli ultimi anni del Cinquecento: quelli che già erano stati un tempo gli ideali dell'arte dei padri, precipitarono nell'abbiezione e furono coperti di vituperi. Sostenitore implacabile di questa lotta fu, fra gli altri, il Doni, nel suo « Trattato di musica scenica » e nel suo scritto in latino sulla superiorità della musica antica. L'arte del contrappunto, secondo lui, doveva essere nata « ... in tempi rozzissimi e fra uomini d'ogni sorta di letteratura e di gentilezza ignudi, e che con li nomi stessi dimostrano la loro barbarie ». Anche Francesco Berni, in una poesia satirica, aveva detto che i Fiamminghi, i prodigiosi creatori delle più alte espressioni del polifonismo contrappuntistico, avevano nomi tali, da far sbigottire un cane: sono questi, i nomi dei principi dell'arte, quali Hobrecht, Hockegem, ed altri...

Con minor violenza polemica ma non con minor tenacia si ragionava e si discuteva, dunque, in seno alla Camerata Fiorentina.

Ed in essa erano nomi come quello di Vincenzo Galilei, liutista e compositore, di Giulio Caccini, di Jacopo Peri e di Ottavio Rinuccini. E mentre il padre Galilei sosteneva che si « ... doveva far ragionare uno solo cantando, e non tanti nell'istesso tempo... », il cantore Giulio Caccini componeva arie e canzonette ad una sola voce, che poi raccoglierà nel 1601 sotto il titolo significativo di « Nuove Musiche ». Un altro intento, ancora, essi andavano proponendosi, e cioè quello di far rivivere la tragedia greca. Ma poichè di essa non sapevano nulla malgrado i pubblicati Inni di Mesomède, ma non saputi interpretare dal Galilei, partirono dall'idea di creare un recitativo, che stesse fra il canto melodico ed il discorso parlato: in una parola, una specie di « ... ragionar cantando ». Ecco, allora, su queste tracce, Jacopo Peri, detto lo Zazzerino per la sua lunga e bella chioma, musicare, nell'ultimo anno del Cinquecento, la *Dafne* del poeta Rinuccini. Ma la maggior occasione non era ancora giunta, e si verificò precisamente per le nozze di Maria 'e' Medici con Enrico IV re di Francia. Il 6 ottobre dell'anno 1600, si rappresentava in Firenze l'*Euridice* del musicista Jacopo Peri, ancora su libretto di Ottavio Rinuccini. Due anni più tardi, lo stesso poema veniva musicato anche dal Caccini; ed ambedue le opere ci sono pervenute.

Ma ecco che questi accaniti ricercatori della tragedia greca sono ancora ben lontani dall'aver fatto rinascere nello spirito quella forma massima di teatro. Su questo punto, infatti, il fallimento è completo. E non siamo neppure a quello che, più tardi, verrà chiamata l'opera in musica, e quindi il melodramma, cioè una successione di arie, di duetti, di recitativi, di concertati in cui la melodia vocale accentri in sè il maggior interesse e la maggior efficacia rappresentativa del dramma. Ma ecco il motivo, per cui non possiamo considerare onestamente la Camerata Fiorentina come la realizzatrice del vero melodramma. Chè all'opera in musica, più che i suoi esperimenti, tendevano già potenzialmente i drammi liturgici e le rappresentazioni sacre del M. Evo, ed i popolari saggi dell'appennino tosco-emiliano; come antica era la consuetudine di introdurre musiche fra atto ed atto, per riposare, con delicato pensiero, lo spirito degli auditori. Ecco, adunque, che tutto questo ci avrebbe condotto fatalmente e sicuramente al melodramma, anche senza l'apporto e gli esperimenti della Camerata Fiorentina, la quale mirò non tanto a creare una forma d'arte nuova, ma a ripristinarne una antichissima, sulle orme della tragedia greca.

Il passo decisivo verso il melodramma verrà compiuto solo sette anni più tardi dalle summenzionate opere del Peri e del Caccini, allorchè nel 1607, alla Corte dei Gonzaga in Mantova, si rappresentò l'*Orfeo* di Claudio Monteverdi, composto su poesia di Alessandro Striggio figlio. In quest'opera, il musicista dava vita al recitativo, intensificandone l'espressione, allargandone e melodizzandone le idee, così da farne una specie di Arioso. In qualche pagina, la profonda umanità dell'espressione drammatica del canto è tale che oggi, a distanza di tre secoli, non sapremmo se desiderarne una maggiore. Valga, per tutti, come esempio, il racconto della Messaggera che annunzia la morte di Euridice, così pieno di stupore e di orrore, e lo sconsolato pianto di Orfeo, ed il suo addio alla Terra ed al Sole. Il successo dell'opera fu enorme, ma il cremonese ne doveva scontare la gioia con un dolore atroce: quello della morte della giovane moglie Claudia Cattaneo. Nell'opera ch'egli scriverà l'anno successivo, l'eco di questo dolore è passato nel famoso lamento « Lasciatemi morire », ch'è purtroppo l'unico frammento rimastoci dell'intera opera, l'« *Arianna* » .

L'emozione che suscitano queste nuove musiche, si potrebbe riferire con quel consiglio che risale ancora al Vecchi, e che appare nel frontespizio dell'Amfiparnaso: eccolo:

« Ma voi sappiat'in tanto che questo di cui parlo
Spettacolo si mira con la mente
Dov'entra per l'orecchie, e non per gli occhi,
Però silenzio fate: e n'vece di vedere, hora ascoltate ».

E' questa stessa emozione, che raggiunge il suo vertice con Claudio Monteverdi, e che apre definitivamente la via alla nuova forma dell'opera in musica, ovvero melodramma. L'aver pronunziato il nome di Caludio Monteverdi dovrebbe essere sufficiente per scordare qualsiasi altro argomento, prima di Giovanni Legrenzi, per dedicargli la completa nostra attenzione. La figura di Claudio Monteverdi, per ripeterla con le parole del suo maggior studioso contemporaneo, il maestro G. Francesco Malipiero, è essenza puramente spirituale che si perde nello spazio, come tutto quello che non è terreno e non si può presentare, orientandosi sulle date o sugli indizi che commemente soccorrono le biografie. Claudio Monteverdi nasce a Cremona e già nelle prime opere (quelle scritte all'età di quindici anni come le Canzonette a 3 voci) non vi è più traccia del suo Maestro, l'Ingegneri. Monteverdi nasce, e muore Monteverdi; egli passa nella sua vita come un fantasma; se piange la morte della moglie nel lamento dell'Arianna, se lotta per farsi pagare lo stipendio, se racconta dei briganti che lo hanno svaligiato per la strada o le noie e le ansietà per la sorte del figlio accusato di stregoneria, queste vicende non turbano nè compromettono la grande linea della sua rivoluzione musicale. Di lui, ci resta una sola immagine, quella pubblicata su « I fiori poetici »: una raccolta di panegirici scritta un anno dopo la sua morte da tale Battista Marinoni. Sparito il ritratto dello Strozzi, spariti gli autografi di S. Marco: disperse in tutto il mondo le rare copie delle sue opere. Persino la sua tomba è vuota, e nessuno sa dove riposino le sue ossa.

Nel novero dei musicisti-poeti della Camerata Fiorentina, Claudio Monteverdi arriva ultimofi ed è subito il primo: così, come tale appare, nel comporre madrigali.

Jacopo Peri, dal canto suo, era un acuto osservatore e voleva darsi ragione dei valori musicali della parola; Giulio Caccini era immerso in Platone e si preoccupava soprattutto di dare conto delle ragioni che lo avevano indotto ad operare. Claudio Monteverdi entra in lizza col proprio spirito, ch'è essenzialmente e profondamente drammatico. Egli, che subisce il genere letterario, lo rinnova però musicalmente e ne rompe i limiti. Quando non vi riesce, tien dietro alla parola ed alla scena come un onesto mestierante. Così, nel libretti di Alessandro Striggio per l'« Orfeo », allorchè il momento poetico non è di suo gusto, egli procede in un modo qualsiasi, dignitoso quanto abile: così nell'« Introduzione », e nell'accademico Prologo. Ma se l'ambiente lo prende, l'atmosfera tutta si tinge dei colori del suo sentire, e l'espressione verbale stessa appare trasformata, soggetta e trasumanata nel puro afflato dato dalla musica. Dovremmo ora soffermarci, oltre che sull'« Orfeo », anche sulle altre opere quali « Il Ritorno di Ulisse », « La incoronazione di Poppea »; dovremmo rammentare quelle andate perdute, come l'Armida, l'Arianna, la Proserpina rapita, le Nozze di Enea, e moltissime altra musica sacra e da camera, oltre al libro contro le pedantesche critiche del teorico Artusi, dal titolo: « ...Melodia, o seconda pratica musicale »: ma l'argomento incalza, e non possiamo che volgerci a salutare il musicista, sulla cui tomba la sorte, avendola dichiarata sconosciuta, non ha neppure concesso che i posteri andassero riverenti a piegare le ginocchia.

L'Opera pan-italiana

Nel frattempo, un evento importantissimo era venuto a porre nuove condizioni di vita al melodramma: l'apertura al pubblico dei teatri a cominciare da Venezia, con il S. Cassiano, inaugurato con l'opera Andròmeda, che fu appunto la prima opera offerta al pubblico. Da quel momento l'opera, non più composta per una piccola folla di principi e di colti, ma esposta al convenzionale giudizio del popolo che, nuovo a quell'arte, vi si andava accostando per la prima volta, faceva sì che costui si andasse formando gusto e predilezioni, e di conseguenza li andasse imponendo agli artisti. Non più il mecenate, bensì l'impresa privata, cominciò a governare le sorti del teatro d'allora. Due fattori, allora, ingigantirono di colpo, e con la loro influenza imprescindibile agirono sull'indirizzo del melodramma: la scenografia, con il suo enorme corredo di congegni teatrali, cioè le macchine, riflettenti il barocchismo delle arti figurative, assurgeva ad elemento essenziale del diletto dello spettatore; e, secondo, la virtuosità canora che, già largamente onorata dagli spettatori aristocratici, conobbe l'ebbrezza del favor popolare, ed aspirò a sempre nuovi trionfi.

Siffatto melodramma (come dice l'Abbiati), appariva tosto già lontanissimo dalla estetica dei primi fiorentini. Il meraviglioso, carattere del barocco e dell'opera veneziana, fu ulteriormente sviluppato. Con siffatte opere destinate alle folle, il melodramma assumeva il carattere di cosa lussuosa, carica di ornamenti, eccitatrice di facili compiacimenti. Al valore intrinseco della musica si cominciò a badare poco: alle scene ed alla virtù dei cantanti, invece, molto. L'opera divenne così una specie di concerto nel quale parecchi cantanti, in costumi scenici, cantavano ciascuno un grande numero di arie: bene spesso convenzionali, quando non addirittura banali.

Da *Firenze*, che lo vide nascere, il melodramma passa a *Roma*, scende a *Napoli*, per risalire quindi a *Venezia*.

A *Roma*, l'incremento della musica teatrale si deve ai principi Barberini, con la costruzione a loro spese di un teatro capace di tremila posti, che venne inaugurato con l'opera « S. Alessio » del compositore Stefano Landi nell'anno 1632. Il fatto che nel « S. Alessio » — un argomento agiografico e commovente — fossero inscritti anche alcuni episodi comici, determinò a Roma il sorgere del teatro comico. La scena comica non tardò pertanto ad apparire accanto a quella tragica. Ed ancora, in queste commedie popolaresche con rilievo di caratteri comici, ecco apparire una innova-

zione della massima importanza: il recitativo secco. Nell'opera « Chi soffre, speri », su libretto del card. Rospigliosi, appare per la prima volta la forma di recitativo quasi parlato del cantante, accompagnato da semplici modulazioni del basso, che rimarrà in uso fino all'Ottocento. L'opera romana dura meno di 50 anni, poichè il Barberini sarà costretto a fuggire a Parigi, per evitare le persecuzioni di Papa Innocenzo 3°.

A *Napoli*, il sorgere del teatro ha origini ancora oscure. L'operista Francesco Provenzale riflette nelle proprie opere di tipo veneziano la sua austera cultura di organista, il severo raccolto temperamento; eliminato il coro, riuniva le voci solamente nei finali, mentre lo strumentale, assai ridotto, aveva un buon valore contrappuntistico. Il comico era rappresentato da personaggi caratteristici del teatro dialettale napoletano, che bene spesso cantavano in calabrese oppure in napoletano.

A *Venezia*, nel frattempo, il melodramma ha trovato un continuatore di Claudio Monteverdi nel suo allievo principale: Francesco Cavalli. Con l'opera di costui, che si manifestò in un'attività prodigiosa degna del Maestro, viene a determinarsi ancora più stabilmente la forma della composizione drammatica del Seicento: la melodia piena di affetto e di slancio, il recitativo incisivo, l'orchestra anche con parte autonoma e intendimento espressivo. Ed accanto, con Fra' Marcantonio Cesti, la melodia acquista ancor più in finitezza normale e rivolge il suo campo espressivo con maggior insistenza ai sentimenti amorosi: fino a che, con Alessandro Stradella modenese, ed il clusonese Giovanni Legrenzi, al quale ci riserviamo di ritornare nella seconda parte della nostra conversazione, entra nell'opera la leggiadria della canzonetta, mentre il recitativo drammatico perde ancor più in importanza, ed invece i vocalizzi cantati da una bella voce, diventano ormai un sistema, anche se lo Stradella tenta di trasformarli a fine espressivo, scrivendoli egli stesso nota per nota, per non lasciare libertà e licenze ai cantanti.

La Musica Sacra: *l'Oratorio*.

Quanto abbiamo visto fino a questo momento, in cui primeggiano la scoperta dello stile recitativo, la creazione del dramma musicale e del melodramma, con lo svincolamento e la liberazione progressiva della monodia dal prolifonismo quattro e cinquecentesco, ed infine l'altezza delle opere compiute in questi generi

da tanti e così ispirati musicisti, basterebbe da solo ad eternare gloriosamente l'intero Seicento. Eppure, la musicalità intensa ed inesausta di questo secolo non si arresta a ciò.

Ecco dunque anche dalla Chiesa, dove pur nel 1500 un Palestrina, per non parlare della nobile schiera dei minori, aveva cantato con una voce ch'era apparsa come la stessa voce del Paradiso, uscire un'altra forma d'arte: l'Oratorio. Abbiamo visto che la musica popolare, e specialmente il diffondersi delle rappresentazioni profane, con l'attrazione mondana e lussuosa che esse esercitavano, andavano costituendo una dimostrazione pericolosa per il culto sacro. Di qui la necessità di trapiantare, opportunamente trasformata, la rappresentazione drammatica nel tempo, di contrapporre alla tragedia umana o mitologica la tragedia divina. Le rappresentazioni sacre si erano via via corrotte per l'intrusione di elementi volgari e talora licenziosi, diventando quasi mascherate volgari, quando non impudiche. Ben poco o nulla vi rimaneva dell'austerità mistica delle antiche laudi spirituali da cui avevano preso origine. Si trattava, dunque, di ricostruire dalle basi, o meglio ancora, di sostituire a questa decadenza una nuova creazione di carattere puramente e solennemente religioso.

Ad una tanta opera non poteva certo bastare la mente sola di un musico, e nemmeno quella di un religioso comune. Occorreva la fede e il genio di un Santo: e questo fu S. Filippo Neri, santo e musico assieme. San Filippo è la più tipica espressione del momento: documento vivo e glorioso della religiosità del Cinquecento, ed insieme, della musicalità del Seicento. Nei secoli precedenti, la Chiesa aveva avuto i Santi-Martiri, i Santi-Dottori, i Santi che si maceravano la carne, che gettavano le ricchezze e che andavano mansueti incontro al lupo; i Santi-Miracolosi. Alle soglie del Seicento, tra Palestrina e Monteverdi, la Chiesa doveva avere anche il Santo-Musico: S. Filippo, il più santo ed italiano dei musici.

La sua convinzione musico-religiosa è profondamente mistica e ben precisa, e nei suoi Instituta, capo I°, egli la formula con grande esattezza: « ...musico concentu excitantur ad coelestia contemplanda ». La genialità di Filippo si appalesa appunto nell'aver voluto aggiungere poesia a poesia, portando la musica accanto alla preghiera anche negli austeri esercizi dell'Oratorio, nell'aver sentito la musica come la maggior rivelatrice del senso divino della preghiera. La musica come forza spirituale, come arte trasfiguratrice: questa concezione non era nuova, perchè fin dai primi passi, la

Chiesa cattolica aveva disposato il canto alla preghiera... Ma S. Filippo trasforma questo fatto in una necessità più vasta e perenne. Egli riconosce che la musica è indispensabile come tramite tra la parola dell'uomo e Dio. Non è un mezzo dilettoso ed arguto, come nella Riforma protestante, per attirare più pecore all'ovile, ma invece la coscienza chiara di una potenza sublimatrice delle forze morali, di cui non si può fare a meno, se si vuole che il sentimento penetri a fondo ed indistruttibilmente nei cuori, e se si vuole che la preghiera sia efficace.

Resta di conseguenza assodato che l'Oratorio ebbe origine, non tanto dalla Sacra Rappresentazione, di cui erano troppo vicini i ricordi poco edificanti, bensì dalla Lauda spirituale, rimasta sempre immune da ogni contaminazione volgare.

Alla graduale trasformazione della Laude in Oratorio contribuirono in varia misura fatti e persone diverse. Dal lato musicale, il sentimento del canto monodico affermatosi nella coscienza estetica del pubblico e dei musici professionisti con sempre maggior sicurezza; dal lato poetico, la drammatizzazione sempre più accentuata delle Laudi, e la fusione sempre crescente del testo dialogato con la narrazione drammatica. Valga per tutti, il nome di Francesco Balducci, vissuto fra il 1579 e il 1642, che diede all'Oratorio Musicale la forma letteraria, che rimase poi tipica e definitiva.

L'Oratorio, una volta nato, assunse due forme: una con testo volgare, l'altra con testo latino. Mentre il tentativo della prima, con testo volgare, non ebbe fortuna, ed anzi degenerò presto in forme così banali, tanto da dover essere tosto abbandonato, l'oratorio con testo latino, invece, fu ben presto portato alla perfezione da un musicista di vero genio, Giacomo Carissimi. *Carissimi* è fra i compositori quegli che, per l'ampiezza e la nobiltà del fraseggiare, più si accosta al Monteverdi, ed è quello che fissò la forma dell'Oratorio in maniera definitiva, come il Monteverdi aveva fatto per il Melodramma. Ma le finalità del melodramma e dell'oratorio erano ben distinte: e, pur nella loro fondamentale somiglianza di spirito, ben distinta fu l'opera dei due artefici sommi. Alla sacra austerità dell'oratorio era necessario un maggior equilibrio di forme e più serenità di espressione di quello che comportava la commossa drammaticità del melodramma: non solo per la differenza elementare tra il soggetto religioso del primo e quello profano del secondo, ma anche perchè il melodramma era azione scenica, mentre l'oratorio era azione lirica: perchè quest'ultimo è statico, mentre quello è dinamico.

Per l'indole naturale del loro genio e per acuta penetrazione di intuito, il Monteverdi ed il Carissimi furono portati a dare alle forme d'arte a cui si dedicarono la giusta espressione e la forma perfetta che ad esse spettava. La loro posizione nella storia è limpidamente fissata dalle seguenti parole del Pratella: « ...Il Monteverdi apre una nuova èra con violenza, audace e sfrenato, spoglio della benchè minima preoccupazione stilistica. Il Carissimi, chiude una epoca, con misura, umano ma contenuto, ponendo l'estetica musicale al disopra della parola e della drammaticità oggettiva: semplice, fluido e maestro di grazia e di eleganza ».

La vita di Giacomo Carissimi è avviluppata di ombra più ancora di quella di Monteverdi, ma i pochi elementi che ne abbiamo ci tramandano la sua figura di artista semplice, equilibrato, latino. Tutti i suoi oratori — in numero di 15, fra cui rammento per tutti Giona, Il Giudizio di Salomone e Jefte — furono scritti per l'Oratorio del Crocifisso, ed ivi eseguiti. Chi oggi, dopo tre secoli, ne legge la musica, prova l'emozione che nasce dalle opere in cui la forma armonizza in maniera spirituale e perfetta col sentimento. La religiosità scaturisce dal senso di misura mai smentito, dalla linearità di canto spontanea e casta, dove il sapiente e parco uso dei particolari approfondisce concetti ed emozioni ed allarga il respiro religioso. Siamo lontani così dagli ardimenti drammatici ed armonici del Monteverdi, come dall'erotismo patetico di Fra' Marcantonio Cesti. La musica del Carissimi ha il candore delle prime luci dell'alba, quando tutte le cose sembrano schiudersi nuove ed ingenue alla vita, mentre all'intorno l'aria è trasparente e pura: tutto è mondo, tutto è puro.

Dopo di lui, l'Oratorio in Italia precipitò verso la decadenza, e subì principalmente l'influsso del melodramma. Negli altri musici che tentarono di seguire le orme del Carissimi, la fede è incerta, il gusto per gli effetti teatrali ed il desiderio di piacere ad ogni costo prevalgono sul contenuto religioso e spesso sul medesimo sentimento musicale. Il cantante sta in mente al compositore più del testo sacro, ed egli si abbandona a gorgheggi piacevoli all'orecchio, ma di nessunissimo interesse poetico e drammatico. Su questa via, si arriva ben tosto anche alla sostituzione dei severi cori finali, nei quali si racchiudeva la sintesi morale e religiosa dell'Oratorio, con una « Arietta (sono parole del tempo) allegra, che discioglie con universal godimento il congresso... ».

Da questo momento, si può affermare che l'oratorio italiano è finito. Siamo ormai lontani dal tempo in cui la grande figura

di S. Filippo Neri diffondeva attorno a sé un'onda luminosa di fascino e di personalità spirituale. La mondanità e, con essa, la convenzione, sono subentrate: lo scopo religioso non è più che un pretesto a galanti riunioni: la pura forma d'arte creata dal Carissimi, tocca da aliti contaminati, si offusca e declina. Nè il melodramma sacro sostituì il decaduto oratorio, ridotto com'esso era ad un melodramma, in cui l'elemento sacro gozzovigliava in ibrida miscela con elementi farseschi. Allora i tedeschi, venuti ad apprendere dai Maestri italiani che sia la musica, avendo acquisito dai nostri oltre che la tecnica anche la più nobile coscienza dell'arte, riprenderanno l'oratorio al punto in cui esso iniziò la sua decadenza ,e sviluppando i germi da noi seminati, lo risolleveranno a nuovo splendore.

La musica strumentale:

L'Oratorio del Carissimi si può considerare, dal punto di vista religioso, come un fatto eccezionale, giacchè nel Seicento, non la religiosità, non il misticismo, formano i sentimenti predominanti. La sensualità affiora da ogni opera d'arte, la mondanità e lo sfarzo si diffondono dalle corti sulle folle nobili e borghesi. Non è adunque da stupire se la musica sacra non raggiunse nel Seicento l'altezza e la purità di espressione che ebbe nel secolo precedente, soprattutto per opera di Palestrina. La stessa guerra al polifonismo in nome della melodia e della monodia, andò a scapito della espressione religiosa.

Tuttavia, a fianco di Carissimi, ed in una posizione che possiamo considerare di trapasso fra la musica sacra e la musica strumentale (alla quale accenneremo ora) in alcune illuminate coscienze e fervide fantasie di artisti si leva ancora l'ispirazione religiosa. Eccone uno: *Giovanni Gabrieli*, il musicista di cui Enrico Schütz, che ne fu allievo, scriveva: « ...Se l'antichità lo avesse conosciuto, lo avrebbe preferito ad Anfione, e se le Muse si fossero lasciate sposare, Melpomene l'avrebbe preso per marito! ». Ma Gabrieli chiude il Seicento, e già inizia il secolo successivo. Eccone un secondo: *Orazio Benevoli*, il magistrale architetto musicale, che sapeva unire le une sulle altre 48 e 53 parti, senza che per questo venisse a mancare la nitidezza dell'insieme: l'artista, per cui il contrappunto più arduo era un giuoco facile, ch'egli trattava nelle sue forme più complesse, unicamente perchè la sua forza titanica di virtuoso lo rendeva indatto a costruire su piccole dimensioni.

Al suo opposto, invece, ci appare nel suo famoso Miserere *Gregorio Allegri*. I due cori alternati ed in fine sovrapposti, non cantano in stile contrappuntistico. Siamo già sulle vie della rivoluzione settecentesca. Qui non fugati, non imitazione di parti, ma una successione severa di accordi simili ad un colonnato di tempio classico.

Ancora all'arte sacra e di passaggio al genere strumentale, appartiene la musica per organo. Fin dall'epoca di Francesco Landino, il cosiddetto « cieco degli organi » vissuto nel Trecento ai tempi dell'Ars Nova d'Italia, l'organo aveva avuto in Italia numerosi e valentissimi cultori. Nel Seicento, essi divengono legione. Emergono sopra tutti Giovanni Gabrieli, già citato, Bernardo Pasquini, e soprattutto, Gerolamo Frescobaldi, una delle nostre vette dell'intera storia della musica di tutti i secoli. Tutti virtuosi, ed insieme compositori, Gabrieli è classico: le forme contrappuntistiche sono da lui trattate con sapienza e con grandezza, ma senza un forte spirito di novità. Con gli altri, invece, comincia a farsi sentire anche nella musica di organo l'effetto della trionfante rivoluzione musicale in atto nel secolo: così nella scelta dei pensieri melodici, come nei più nitidi e ricchi sviluppi in senso lineare piuttosto che polifonico.

Ed ecco, con Gerolamo Frescobaldi di Ferrara, non è più tanto l'inseguimento delle parti di un fugato o le loro sovrapposizioni che interessano, quanto le idee per se stesse, la libertà ardita e nuovissima delle loro figurazioni, la originalità possente dei loro sviluppi. Frescobaldi è una natura angelica: egli è per l'organo c'ò che Palestrina è per le voci. Egli concepisce in piena libertà. Molti compositori scrissero musica per il piacere di comporre: Frescobaldi componeva per la gioia che gli arrecava la musica e per una necessità del suo estro. Com'egli siede all'organo o al clavicembalo, la sua anima si inalza, e l'organo in special modo acquista con lui una espressione individuale che il polifonismo dello strumento rafforza e centuplica, anzichè assorbire e soffocare, come prima accadeva.

« ...Per giudicare della sua profonda scienza — scrive un critico francese — bisogna ascoltarlo, intensamente, profondamente ». Quello che dovevano parere le sue musiche, quando egli stesso le eseguiva, noi possiamo immaginarlo, solo pensando che ancora in giovane età meravigliava tutti, sia col canto, che suonando, e che poi la fama di eccelso organista raggiunta trasse ben trentamila persone a S. Pietro in Vaticano ad ascoltarlo, quando egli vi suonò per la prima volta.

Accanto a lui, Bernardo Pasquini, senza raggiungere le altezze dell'ispirazione frescobaldiana, è ancor più melodico, e più colorito. Egli quindi si trova già all'orlo estremo da cui si inizierà la decadenza di quest'arte in Italia, mentre anche di essa sarà raccolta l'eredità in Germania, Giovanni Sebastiano Bach arricchirà questa arte di pensiero e di dottrina, riassumendo e rielaborando nel suo vasto genio quanto di meglio un secolo di genialità italiana aveva prodotto.

L'enorme sviluppo della musica strumentale nel Seicento va collegato al perfezionamento degli strumenti musicali. In Italia si formarono le prime orchestre, si perfezionarono gli strumenti, ed anzi alcuni addirittura vi nacquero, ed italiani furono i primi maggiori esecutori e virtuosi di strumenti musicali.

La gloria dell'invenzione del violino spetta, ormai con indiscutibile certezza, al nostro Gasparo Bertolotti, detto Gasparo da Salò, a cui pure appartengono i più antichi violoncelli esistenti, mentre la costruzione del contrabbasso pare debba attribuirsi a Michele Todini di Saluzzo. Fra gli allievi che discesero valenti e numerosi, furono i più celebri costruttori di ogni tempo: fra cui, in particolare, Antonio e Girolamo Amati, Nicola e Antonio Stradivari, e finalmente, sul declinare del secolo, Giuseppe Guarnieri, detto « del Gesù ».

Come essi abbiano potuto giungere a tanta perfezione, è un problema che si sposta più sul piano tecnico, di quello musicale: ma è comunque da pensarsi che il fiorire di tante bellissime voci di strumenti abbia profondamente influito sullo sviluppo della musica strumentale ed in modo speciale su quella per archi, ed infine sulle forme soliste. Ed ecco allora apparire nel campo degli archi i nomi eccelsi di G. Battista Viotti del Violino, e poi quelli di Tarquinio Merula, di Giuseppe Torelli, di Giovan Battista Vitali, e sopra tutti, di Arcangelo Corelli.

Con *Corelli*, si inizia la serie dei grandi violinisti-compositori, i quali, mentre arricchiscono la letteratura musicale di pagine stupende per nobiltà di sentimento e purezza di fattura, andarono alla scoperta della tecnica del loro strumento. Da Corelli a Paganini, sarà tutto un susseguirsi di audaci trovate, di osservazioni acutissime su questa o quella possibilità di esecuzione. Nato nella seconda metà del Seicento, Corelli trovò già fissate alcune denominazioni di arte. Della Sonata, ad esempio, sono già distinte due forme tipiche: la Sonata di Chiesa, grave, contrappuntistica, ispirata spesso a temi liturgici; e la Sonata da camera, ispirata da *suites* di canzoni e

di danze di vario aspetto. Corelli accetta queste forme senza apportarvi modificazioni notevoli, ma vi imprime un vigoroso spirito vitale, elevandone il tono con una ispirazone sempre limpida ed eletta. Lo stesso fa per i Concerti Grossi, cioè composizioni per tre strumenti principali, con accompagnamento di ripieno. Il Corelli fondò a Roma la scuola che divenne in breve famosissima, e da cui uscirono, fra gli altri, Geminani, Locatelli e Pisendel. Per la gloria raggiunta, egli meritò alla sua morte, che lo colse in Roma, la sepoltura nel Pantheon presso Raffaello.

Se, come fu scritto sulla sua tomba, egli fu fra i violinisti il « princeps musicorum », non poca importanza hanno anche gli altri, e in particolare Giovan Battista Vitali, nelle cui composizioni un musicologo contemporaneo potè stabilire con certezza la nascita del moderno Scherzo sinfonico che, già ritenuto erroneamente uno sviluppo del Minuetto, deriva invece da più antiche danze a movimento brillante.

* * *

Se passiamo ora alla musica per cembalo, non troveremo nelle forme e nella fattura grande differenza da quella d'organo, nè vi sono compositori che, in questo secolo, si siano dedicati con particolare fortuna a questo strumento. La dizione che si legge più di frequente sulle opere di questi autori, è la seguente: « ...Ricercari, toccate, intavolature, per organo o per cembalo ». Da qui, quindi, nonostante l'origine italiana del clavicembalo, un minor interesse per questo strumento, che di fronte all'organo ed al violino dovette apparire come secondario. Solo sulla fine del secolo, col perfezionamento dello strumento, il quale doveva di lì a poco cedere dinanzi all'invenzione del pianoforte compiuta attorno al 1711 da Bartolomeo Cristofori, la musica per clavicembalo comincerà ad acquistare varietà di aspetti nuovi. E con Domenico Scarlatti, il signore della grazia perfetta, alle soglie del Settecento, il clavicembalo raggiunge il vertice supremo della bellezza, mentre a Bernardo Pasquini, già citato per la musica sacra ed organistica, si deve l'introduzione nelle composizioni per clavicembalo della *Suite*, con raffinamento di stile notevole ed effetto del gusto per le cose aristocratiche.

Parte seconda

Giovanni Legrenzi

La vita

Contrariamente alla massima parte dei musicisti vissuti fra il Cinque ed il Seicento, dei quali mancano con esattezza i dati precisi della nascita e molte volte anche della morte, di Giovanni Legrenzi possediamo dati e date precisi, grazie alla diligenza dell'archivio della parrocchiale di Clusone, e dal quale possiamo leggere che addì 12 agosto 1626 veniva battezzato da padre Giovanni Spinello, Curato e Cappellano, il piccolo Giovanni, figlio di Giovanni Maria Cristoforo Legrenzi e della legittima consorte Angela. Battezzato: quindi, la data di nascita, secondo l'uso, dovrebbe essere collocata almeno a due settimane prima .

Non di umile nascita, il Nostro, se Piero Fogaccia riferisce che la famiglia Legrenzi contava, fra i suoi componenti ed i suoi antenati, ecclesiastici, notai, musicisti. Ecco, dunque, già una prima precisazione, che rettifica la credenza invalsa fino all'apparire del libro del Fogaccia, per cui il padre di Giovanni non sarebbe stato che un umile suonatore di violino.

Pressochè inesistenti le notizie dei primi passi nell'arte della musica di Giovanni, come pure sconosciuto risulta l'anno in cui egli si trasferì a Bergamo. Ciò, comunque, non deve essere avvenuto troppo tardi, dato che nella sua infanzia non v'è cenno ch'egli sia stato indirizzato ad altre occupazioni, all'infuori di quella musicale. Mancando a Clusone insegnanti adatti, logicamente dovette venir inviato all'illustre scuola musicale della città (che vanta propaggini fin nel Quattrocento) dai primi anni della giovinezza. V'è da credere pertanto che a Bergamo, città privilegiata per l'arte della musica, Giovanni Legrenzi si trovasse immediatamente a proprio agio, accolto in un ambiente superiore ,nel quale potè apprendere nozioni, accrescere a propria cultura generale, iniziare quella specifica musicale, ed essere spronato senza soste allo studio. Nei pochi cenni che ci sono stati tramandati, sembra certo che egli abbia unito agli studi musicali quelli di filosofia e di teologia: in una parola, gli studi cosiddetti delle umane lettere, in voga nel tempo. La cosa appare, poi, tanto più probabile, quando si entra ormai nella certezza ch'egli abbia avuto l'ordinazione sacerdotale. Anche se mancano particolari precisi in proposito, dovrebbe bastare una sua lettera successiva da Modena, nella quale parla chiaramente dei « proventi » derivantigli dalla Messa.

Si hanno notizie sicure di una sua residenza continuativa a Bergamo, fin dall'anno 1657. Che egli vi abbia occupato cariche ufficiali, come quella sostenuta dalla maggior parte delle storie della musica, e cioè di Maestro di Cappella di S. Maria Maggiore, non sembra accertato, in quanto il Legrenzi stesso afferma, in una lettera datata anni più tardi da Modena, di essere stato chiamato a Bergamo per ricoprire una simile carica, e di aver nettamente rifiutato.

Seconda tappa della sua vita artistica, è indubbiamente quella di Ferrara, nella qual città egli si trasferì dopo aver abbandonato Bergamo, precisamente nell'anzidetto anno 1657. Se la fortuna gli aveva arriso, in uno primo momento, facendolo capitare a Bergamo in un elevato ambiente di cultura musicale, la stessa buona ventura doveva spingerlo più in alto, fin dal suo trasferimento a Ferrara. Più ancora di Bergamo, Ferrara aveva una gloriosa tradizione nel campo della musica, che veniva coltivata con pompa e larghezza di mezzi dalla Corte estense, sempre protettrice delle lettere e delle arti. Ed è proprio questo contatto con lo splendore di una casa patrizia, che a Bergamo gli era mancato, che farà subire un profondo e determinante svolgimento nella sua stessa carriera di compositore. Qualsiasi fossero state le sue occupazioni a Bergamo, pubbliche e private, appare certo che in quella città egli avesse coltivato, in qualità di compositore, solamente musica chiesastica: quella stessa, che gli aveva procurato la nomina a socio dell'Accademia cosiddetta degli Eccitati. Ma dal passaggio dall'ambiente tranquillo e racchiuso bergamasco, a quello fastoso ed illustre di Ferrara, si innesta nella sua capacità artistica una nuova esigenza, una attività diammetralmente opposta a quella coltivata sin qui: vogliamo dire, quella di compositore di musica teatrale. Se a Ferrara Legrenzi si era accorto che tutte le arti belle, quali la pittura, la scultura, la poesia e la declamazione, concorrevano a creare l'effetto del tempo e la gloria della corte, comprendeva altresì che la musica era destinata a superarle tutte, per efficacia di elementi espressivi e valore di elementi interiori.

Riconosciuto tosto nel suo valore di musicista agguerrito ed operoso, gli venne affidata la direzione dell'Accademia o Cappella di S. Spirito: in ciò, probabilmente, aiutato ed incoraggiato da elementi della Famiglia dei Bentivoglio, prima bolognesi, e poi residenti a Ferrara, dei quali Legrenzi parla di frequente, nelle sue numerose lettere che da Ferrara trasmette a Clusone. Malgrado una simile protezione, tuttavia, sembra che egli, ancor nove anni dopo

la sua venuta in quella città, vi conducesse una vita abbastanza difficile, se dobbiamo credere ad una sua lettera (della quale non v'è motivo da dubitare) in cui dice che la città: « ...usò indulgenza per la mia povertà del tempo, in cui avevo un reddito di sole 5 doble al mese ». Fu forse proprio per migliorare la propria posizione, che non esitò a concorrere al posto, messo a concorso, di Maestro di Cappella del Duomo di Milano: città, quest'ultima, nella quale aveva occasione di recarsi spesso, per rintracciarvi suonatori per la propria orchestra di S. Spirito. Ma il posto fu assegnato ad un altro, e Legrenzi dovette rassegnarsi, per il momento, di restarsene nella sua poco brillante posizione di Ferrara.

Sono di questo periodo le sue prime opere teatrali (che vedremo in seguito, in una rapida scorsa nel genere): e precisamente, *Nino il Giusto*, *Achille in Sciro*, *Zenobia* e *Radamisto*: tutte opere composte e rappresentate a Ferrara ma con un successo forse notevolmente contrastato, se in più di una sua lettera di quel periodo egli parla del suo riaffermato proposito di abbandonare la città, malgrado la « ... fortuna sempre avuta in essa ». Fra le città limitrofe, sfumata la possibilità di risiedere a Milano, nella quale città non aveva potuto ottenere come abbiamo visto, la carica di maestro di cappella del Duomo, è naturale ch'egli guardasse alle sedi più vicine, che offrivano maggior possibilità nel campo della musica: prima fra tutte, Modena e Mantova, attrattovi dalla probabilità di essere ospitato da quelle Corti. A Mantova risiedette alcun tempo, se dobbiamo credere, riscuotendovi una certa stima, se, quando egli decise di abbandonarla per una sede ancor più illustre, si ebbe una lettera di viva raccomandazione dal Duca Ferdinando Carlo, il quale lo avrebbe voluto dirigere addirittura a Vienna, presso l'Imperatore, dove sarebbe potuto divenire addirittura maestro di Cappella, e pertanto, primo di una gloriosa serie di nomi italiani, che in quegli anni si sarebbero susseguiti. Ma come aveva già rifiutato di recarsi a Modena, malgrado le lusinghiere offerte di quella Corte, così Legrenzi non accenna ora ad accogliere l'idea del progetto che lo vedrebbe finire i suoi giorni a Vienna, a quei tempi non ancora capitale del mondo musicale europeo.

Quegli anni sono stati non solo preziosi per l'esperienza che il Legrenzi ha potuto acquistare nella propria arte: ma anche per aver egli ormai saputo giudicare con esattezza del maggiore o minor valore delle sedi musicali italiane. Ciò che lo attira, ora, maggiormente, è Venezia, dove la musica brilla con un rigoglio infinitamente superiore che non nelle altre sedi. Vi si reca fra il 1664 ed il

1668. Successivamente, egli ottiene prima il posto di Direttore al cosiddetto Conservatorio dei Mendicanti; poi, succedendo al Sartorio, occupa la carica di Vice Maestro, ed infine, al posto di Nicola Monferrato, quella di Maestro primario della Cappella Ducale di S. Marco. La sua carriera è raggiunta, e con la tranquillità del posto conseguito, egli può ormai pensare di dedicarsi tutto all'attività di compositore.

A Venezia, Giovanni Legrenzi aveva già una certa reputazione, per le opere chiesastiche, stampate colà fin dal 1654. Per di più, si era fatto conoscere come buon compositore di lavori teatrali, che avevano avuto subito un lusinghiero successo da quel popolo, dotato di squisita sensibilità, educato all'ambiente ed alla tradizione. Veramente brillante è così il periodo che conclude a Venezia la vita laboriosa ed ordinata di Giovanni Legrenzi. Tutte le ore della sua operosa giornata erano saggiamente distribuite ed utilizzate nell'insegnamento della composizione ai suoi discepoli, del canto alle nobili damigelle. Fino alla nomina alla Cappella Ducale di S. Marco (il che lo dovrà logicamenae ricondurre, nell'arte della composizione, al genere chiesastico) egli rimane preso dalla passione per il teatro, nella quale esplica un'attività quasi prodigiosa. Dal 1675 al 1677, in meno di tre anni, egli compone cinque opere. I più disparati argomenti gli vengono offerti da più celebrati poeti dell'epoca, che lo ricercano e lo esaltano. Ed egli non rifiuta la sua opera, applicando talvolta squarci di pagine scritte per un determinato argomento, ad un altro soggetto del tutto diverso, con quella licenza che fu in uso non solamente nel Seicento. Al successo della fama, si aggiunge quello del guadagno, che gli consente negli ultimi anni di mantenere un andamento di casa quasi lussuoso, mantenendola aperta a trattenimenti musicali, ai quali ormai interviene l'aristocrazia del blasone e del censo, ricevuta con signorile distinzione. Trionfa, in questi ricevimenti, soprattutto la musica da camera, alla quale partecipano suonatori e cantanti stranieri, venuti a Venezia per gustarvi la fantastica vita orientale sulle dolci acque della laguna, nelle molli ondulazioni delle sue gondole. Da per tutto si canta, e Legrenzi non cessa dallo scrivere le canzoni che gli sono richieste incessantemente, secondo la moda veneziana. Il suo catalogo ne conta fino a 109.

Negli ultimi anni, la sua attività teatrale tace, come se il musicista avesse voluto riservare i propri pensieri a concezioni più alte e nobili, nell'approssimarsi della fine. La conquista di Patrasso da parte delle galere venete gli fa comporre un grandioso *Te Deum*; la morte di Carlo Pallavicino, avvenuta in Sassonia, è un'occasione, per la sua grande *Messa da Requiem*. Canto del cigno furono i *Responsori*, da cantarsi nei riti della Settimana Santa, e dedicati alla Magistratura dei Procuratori della Basilica di S. Marco, e la mirabile *Messa Lauretana*.

Il 21 maggio dell'anno 1690, dopo ben tre anni di « cruciosissimo male », come riferisce don Partenio Giandomenico, V. Maestro della Cappella di S. Marco, Giovanni Legrenzi muore, e viene sepolto, secondo le sue volontà espressamente riferite in un minuzioso testamento, nel quale non volle dimenticarsi nè di parenti, nè di amici, nella Chiesa dei Preti dell'Oratorio di S. Maria della Fava.

L'Uomo

Prima di passare ad una rapida rassegna delle sue composizioni, una parola sull'uomo. Non susciti sorpresa la considerazione, chiaramente riportata da Piero Fogaccia, che Giovanni Legrenzi fu, oltre che artista e sacerdote, anche un uomo eminentemente pratico: non susciti sorpresa, ripeto, se appena si pensi al più grande dei suoi antecessori nella musica religiosa, PierLuigi da Palestrina, che non si peritava di impiegare metà delle sue giornate, spese nell'estasi della composizione, a commerciare pellicce, a costruire e rivendere od affittare case, con un senso pratico ed una visione della vita che potrebbe essere giudicata addirittura materialistica.

Possiamo dunque ben concedere al Nostro se, fin dall'inizio, egli abbia sempre puntato in alto, e non abbia trascurato di porsi alla ribalta della vita sociale. Le dediche ad alte personalità, nel campo dei regnanti e dell'aristocrazia, erano premio ambito e garanzia sicura di un conseguente vantaggio materiale. Fra il 1665, anno delle prime composizioni datate a Bergamo, al 1678, primi anni di Venezia, il Fogaccia ci riferisce numerose composizioni strumentali e da camera, che recano, accanto al titolo ed al numero d'opera, le vistose dediche a qualche principe o a qualche regnante, nominatovi con la dovizia di titoli che competevano al suo grado, e secondo l'uso spagnolesco del tempo.

Ma Legrenzi non dimenticava se stesso. Affermano gli studiosi del teatro veneziano secentesco che il compositore della musica passava ben presto in seconda linea, quando addirittura non dimenticato, nei libretti d'opera, sul frontespizio dei quali primeggiavano i nomi dello stampatore, del macchinista, dei cantanti, del poeta. Nei 26 libretti musicati dal Cavalli come riporta il Della Corte, solamente in cinque è riportato il suo nome. Per Legrenzi, ciò, è in-

vece totalmente da escludersi. Il suo carattere avveduto, riflessivo, che guarda al successo ma che si muove con circospezione, è rivelato in tutta la sua esistenza, ed il suo nome è presente in tutti i suoi libretti, a cominciare dal primogenito *Nino il Giusto*, via via, ai seguenti, ove è egli stesso che si pone in prima fila, dettando e firmando la dedica d'obbligo. Solamente in quattro (su diciannove opere) non compare il suo nome, e questo ci fa in parte dubitare che si possa trattare di una paternità attribuitagli, piuttosto che ad una dimenticanza, che il musicista non avrebbe sofferta.

Visto ch'egli è così abile anche negli affari, intorno a lui si raggruppano tutte le categorie che vivono del teatro: poeti, scenografi, cantanti e sonatori: perchè, al suo fianco, erano certi di non raccogliere solamente applausi, ma qualcosa di più concreto. E che fosse uomo, non diremo avaro, schiavo del danaro, ma che ne valutasse in giusta misura l'importanza ed il valore, lo dimostrano diverse lettere alla Corte di Modena, nelle quali il Legrenzi, con grande garbatezza, rammenta all'interessato certe dimenticanze provocate a suo danno, nei riguardi di un compenso per una musica mandata: compenso, della cui entità il Legrenzi non si preoccupa, ma che gentilmente rammenta.

Uomo positivo, badò al sodo, non lasciandosi ingannare dalle illusioni che creavano solo castelli in aria. Il Caffi, che fu il suo primo biografo, elenca minutamente i diversi stipendi, che premiarono la sua attività: 180 ducati al mese con altri 20 ad personam, quando è Vice maestro della Cappella di S. Marco. Poi, quando ne viene eletto Maestro primario, lo stipendio sale a quattrocento ducati, oltre a 35 in dono. Il *Te Deum* dianzi citato per la presa di Patrasso, gli frutta un dono di 75 ducati; i *Responsori* dedicati alla Magistratura dei Procuratori di S. Marco gliene fruttano altri duecento. Forse Claudio Monteverdi, che era sempre vissuto in strettezze, gli era servito di monito; ed egli trasse partito, con misura e saggezza, ma anche con continuità, per aprire, coi tasti del clavicembalo, gli scrigni della doviziosa Venezia.

Con i risparmi, egli acquistò terre a Clusone, dove non mancava mai di recarsi, per frequenti periodi di riposo.

E al proposito, Piero Fogaccia coglie l'occasione per tracciare un vivace parallelo fra i due più illustri cittadini di Clusone: Cosimo Fanzago, e Giovanni Legrenzi. Presentano, egli dice, un carattere fondamentalmente identico. Ma pur provenendo dallo stesso ceppo montano, si differenziano poi sensibilmente nella manifestazione della rispettiva attività e della condotta di vita. Rimane carattere fondamentale di entrambi il lavoro indefesso: dote preziosa della razza bergamasca. Ambedue, abili nel raccogliere il frutto delle proprie fatiche: ma Fanzago, per consumare rapidamente il danaro guadagnato; Legrenzi, per risparmiarlo o metterlo a buon frutto. Fanzago applica la propria attività in maniera impetuosa, e raggiunge rapidamente la fama. Da poco ha cominciato a scolpire nel marmo la figura umana, e eccolo già disegnare ed eseguire chiese, cappelle, palazzi, chiostri. Raccoglie però, nel suo lavoro disordinato ed impetuoso, disinganni ed amarezze, che incidono non poco sulla sua vita. Giovanni Legrenzi, invece, rappresenta il tipo del montanaro che cammina piano, con passo sicuro, ma marcia sempre e raggiunge la vetta senz'affrettarsi. Stampa la sua prima musica a 28 anni, scrive il primo dramma a 36, raggiunge la celebrità pienamente riconosciutagli solo dopo i 50. Due artisti, che nella diversa manifestazione di una genialità proveniente da un identico ceppo etnico, raggiungono egualmente la gloria attraverso strade diverse, rivelando nel contempo le manifestazioni identiche ed antitetiche del loro carattere.

L'opera - Il Teatro

Il Seicento impose di prepotenza i propri gusti soprattutto nella scelta dei libretti d'opera. I temi erano colti quasi esclusivamente nella mitologia, nella leggenda, nella storia. Vivendo in un periodo sociale di convulsioni, di guerre, di uccisioni, alternati a periodi di tranquillità, i costumi si rilassavano, quasi che l'umanità potesse trovare nei sensi il compenso alle sofferenze, alle rinunce, ai sacrifici. Così, i temi dei libretti d'opera dovevano essere scelti fra argomenti piccanti, se volevano soddisfare gusti, abituati a cibi drogati.

Trovata la materia nella quale i temi dovevano spaziare, ecco la ricerca del letterato per comporli. Ed il letterato, il poeta, teneva dinanzi a sè gli insegnamenti di Girolamo Vida il quale, in un componimento latino redatto in versi, insegnava: « ... qual debba essere l'artificio del poeta nel meccanismo e nella formazione dei versi ».

Ancora un Bergamasco, il Nicolò Minato residente a Venezia, divenne il poeta alla moda, il poeta ricercato; e sul suo esempio, sul palcoscenico apparvero figure grottesche, bislacche, con intrecci ridicoli e assurdi. Fu il pubblico ad applaudire l'autore, spingendolo ed incoraggiandolo su questa strada, e l'autore, per far cosa grata al pubblico, peggiorò ulteriormente la situazione, facendo scuola.

Il libretto a stampa conteneva il titolo dell'opera, il teatro nel quale veniva data la prima rappresentazione, l'anno, l'editore e lo scritto immancabile: « ... con licenza de' superiori e con privilegio ». Quindi, uno sproloquio alla persona, cui il lavoro è dedicato; poi, la confessione delle ragioni dello scritto, delle difficoltà superate, del richiamo ad altre precedenti opere già benevolmente accolte: infine, la professione alla fede cattolica, e la conseguente chiusura con l'augurio: « Vivi felice! »: invito alla serenità dello spirito, indispensabile per godere ed apprezzare il dramma.

I teatri avevano normalmente quattro o cinque ordini di palchi. I palchi centrali del primo e del secondo ordine erano generalmente riservati ai principi, alle case regnanti, alle autorità. Poi, alcuni palchi privati, che pagavano un cànone: altri che non pagavano, perchè di spettanza dei proprietari del teatro. In platea, le sedie erano mobili, e raramente vi prendevano posto i membri della aristocrazia. Ai lati del palcoscenico, due candelabri in legno reggevano due lumi ad olio che, nell'oscurità della sala, ponevano in maggior risalto la scena. Dopo il 1637, al Teatro S. Cassiano di proprietà Tron, fu inaugurato per la prima volta l'ingresso a pagamento. Non bastando più i mecenatismi, e venendo a costare sempre di più la messa in scena di un'opera, si era reso necessario richiedere un contributo allo spettatore, che prima aveva l'ingresso gratuito.

Così tratteggiato a grandi linee l'ambiente teatrale del tempo, è interessante guardare più da vicino il lavoro del Legrenzi in un campo, nel quale egli distanziò tutti i contemporanei. Il soggetto dei suoi libretti, innanzitutto, risente in parte della prima metà del Seicento, quando la trattazione si rivolgeva di preferenza ad argomenti pastorali, mitologici e leggendari; in parte della seconda metà del secolo, quando ci si avviò di preferenza ad argomenti di storia asiatica, greca e romana. Nella mitologia, le fatiche di Giove che deve lottare contro i Giganti; nella leggenda, le avventure di Achille travestito da fanciulla nell'isola di Cipro, prima che suoni anche per lui lo squillo della guerra di Troia; nella storia, Creso, Antioco il Grande, Edipo re di Tebe, ed infine Cesare Ottaviano Augusto, e fino a Nerone ed a Diocleziano: di questi ultimi libretti, però, pur attribuiti a Legrenzi, non si è trovato traccia.

Quali poeti posero in versi questi argomenti, per la misuca di Legrenzi? Uno di questi è il già citato Nicola Minato, bergamasco, al quale gli storici assegnano una produzione di poco meno che duecento libretti. Accanto, Aurelio Aureli, Giulio Cesare Corradi, ed altri.

Una volta che il libretto veniva consegnato a Legrenzi, subito la voce si spargeva, e in città si creava una curiosa e già favorevole aspettativa. Nel Seicento, solamente a Venezia furono rappresentate ben 350 opere nuove; ma tolte quelle di Claudio Monteverdi e di Cavalli, nessuna sollevò un maggior clamore di quelle di Giovanni Legrenzi che immediatamente, dopo la prima comparsa sui palcoscenici di Venezia, venivano ripetute nelle più illustri città: da Verona, a Brescia, a Milano, a Modena, a Mantova, a Ferrara, e giù giù, fino a Roma ed a Napoli. Tutti i suoi libretti recano la scritta: stampato con licenza dei superiori, e con privilegio. Il Fogaccia dà una risposta a quest'ultima didascalia: con privilegio. Si trattava del diritto alla tutela della proprietà intellettuale che, già nato con la stampa, accomunava lo stampatore all'autore. Il privilegio, già revocato nel 1517, per gli inconvenienti cui aveva dato luogo, non ultimo quello di un aumento del costo, veniva ripristinato nei primi anni del Seicento, con una legge organica, in forza della quale tutti gli iscritti all'arte della stampa che volevano pubblicare un libro, dovevano presentare l'avvenuta approvazione della Censura alla Presidenza della Corporazione degli Stampatori, venendo simultaneamente posti sotto la protezione della legge, in forza della quale ottenevano il privilegio di vendita esclusiva in tutto il dominio veneto per vent'anni.

Diciannove furono i libretti musicati da Giovanni Legrenzi, dei quali si ha notizia sicura e di cui si sono rintracciate con sicurezza le fonti: dalle prime tre, rappresentate a Ferrara fra il 1662 ed il 1665, dal titolo (Nino il Giusto; Achille in Sciro; Zenobia e Radamisto) a quell'*Odoacre*, rappresentato per la prima volta a Venezia nel 1680, che segna il definitivo congedo del musicista dal genere teatrale, dopo l'avvenuta nomina a Maestro primario della ducale Cappella di S. Marco, e la cui paternità il Fogaccia assegna definitivamente al Nostro, dopo che per molti anni erano rimasti dubbi se, per avventura, l'opera non fosse stata o del nipote del musicista, certo Varischino, od addirittura di Alessandro Scarlatti.

Quale il principio stilistico adottato da Giovanni Legrenzi nella composizione dei suoi melodrammi? Giova rammentare, come abbiamo annunziato al principio, parlando in genere del secolo, che alla polifonia vocale imperante nel Cinquecento, era subentrata, con il Seicento, la monodia, conseguenza del rinnovato amore per l'arte classica, la quale insegnava che il canto doveva seguire la parola ed il discorso poetico. Lo stile grandioso del Cinquecento aveva ormai saturato e quasi stancato maestri ed organisti, cantori

e pubblico: quest'ultimo rassegnato all'applauso convenzionale. Quando, nel Seicento, dal tessuto delle note si sciolse il canto solo, isolato, un mondo nuovo fu illuminato, come se lo spirito scoprisse nell'esistenza interiore delle sensazioni, fino a quel momento dormienti. L'evoluzione fu spontanea, con una trasformazione alla quale musicisti e pubblico erano ormai maturi Mancava solamente la scintilla che solamente il genio può accendere. E questa scintilla fu data da Claudio Monteverdi, che seppe conciliare il polifonismo imperante con la monodia, allora appena sorgente.

Compare, nello stesso momento, Giovanni Legrenzi, il quale si pone a coordinare le idee melodiche in armonia, estendendo il campo della modulazione, utilizzando l'orchestra, per colorire il dramma: il tutto, con una musica facile, espansiva, che sa conciliare lo stile languido, qualche volta svenevole, con l'espressione forte, improvvisa, che vale a caratterizzare i diversi personaggi che agiscono sulla scena. Egli interpreta Venezia leggiadra, gioconda, spensierata, e ne tratteggia la vita ed i costumi con le più dolci armonie che nascono nel cielo della musica. E' il fremito della società del tempo, che egli interpreta e trasfonde in note, in armonie. La scenografia allora sorgente e già fastosa secondo i gusti del secolo, costituisce da sfondo al quadro, sul quale l'orchestra ricama e dona colore.

Psicologicamente, poi, Giovanni Legrenzi compie per primo un passo avanti. La sua musica penetra l'animo dell'uomo, ne sviscera l'esistenza interiore, ne coglie il palpito, spesso con precisione ed esattezza di immagini musicali. Se non sempre uno stato di grazia accompagna le sue pagine, poichè non tutte recano l'impronta della genialità, il suo lavoro rivela costantemente l'onesto travaglio nella ricerca della perfezione. Anche se dieci anni prima della fine, in ossequio alla nuova carica che ricoprirà di maestro primario della Cappella ducale di S. Marco, egli abbandonerà il teatro, per dedicarsi completamente alla musica sacra, egli rimane pur sempre il maestro del dramma, per cui la sua esistenza di musicista rimane fino alla fine impregnata di elementi teatrali, che si rivelano anche negli scritti ecclesiastici. Alla sua scomparsa, si chiuderà per Venezia quel periodo glorioso e quasi delirante per l'opera in musica, che aveva avuto il suo inizio con Claudio Monteverdi. Dopo di lui, lo stesso Lotti, lo stesso Benedetto Marcello, non riusciranno più a riportare la stessa vivacità, lo stesso colore, nelle opere teatrali, che pure scriveranno copiose con larga ispirazione e con sicura dottrina di musicisti agguerriti e provetti.

Nel campo della musica sacra, Giovanni Legrenzi diede inizio e scrisse la parola fine alla sua operosa vita terrena. Scrisse le prime note negli anni 1664 e 1665 nella sua Bergamo; vergò le ultime alla vigilia della morte, con i già citati Responsori dedicati alla Magistratura dei Procuratori di S. Marco, da cantarsi nella Settimana Santa, e con la Messa Lauretana.

Ai suoi tempi, era invalso ed accresciuto l'uso di introdurre elementi profani nella musica sacra; fino al punto, da provocare successivamente dai Pontefici Innocenzo XI ed Innocenzo XII una Bolla, che vietava espressamente aggiunte nella Messa e nell'Ufficio, indicando che il canto dovesse essere senza ripetizioni, affinchè tutti lo potessero capire e seguire, con un suono devoto, e non teatrale. L'ambiente, nel quale Legrenzi trascorse la sua vita ed in cui forgiò la sua musica sacra, gli assegnava un tema obbligato nella composizione della musica sacra, che doveva esaltare il sentimento della santità, della solennità dei riti, dell'apparato chiesastico mistico e suggestivo. Ed egli comprese, fin dai primi anni, come sentimenti religiosi ed intimi, quali il pianto, le suppliche, l'adorazione, dovessero essere rivestiti di una musica austera, dignitosa, lontana ed estranea dalle onde musicali tenere, smodate, brillanti proprie del palcoscenico. Scrive a questo proposito Giovanni Tebaldini: « ...Non dirò che lo stile sacro del Legrenzi sia preferibile alla classica polifonia del secolo precedente; ma indubbiamente, dalle svenevolezze, dai capricci pseudo-religiosi di alcuni suoi predecessori e dei molti che gli succedettero, la distanza è grande e l'ideale sacro è mantenuto costantemente in alta sfera di espressione liturgica ».

Nel campo della musica sacra, Legrenzi scrisse in gran copia Messe, Salmi, Motetti, Sonate da Chiesa, Oratori, Magnificat, e Compiete, nelle quali profuse la sua inesauribile attività, forse un poco a danno della genialità e della rifinitura. Ricordiamo fra le Messe la prima Messa a Salmi, che reca la data del 1667 e che è stata rintracciata dal Fogaccia nella Biblioteca Martini di Bologna; la già citata Messa da Requiem in memoria di Carlo Pallavicino, e la Messa Lauretana, che si può considerare come il suo canto del Cigno, e che soddisfaceva un voto del Legrenzi alla Madonna nel tempio di Loreto, un anno solo prima della morte. Questa Messa venne trascritta per intero dal Tebaldini, il quale vi osservò tuttavia una certa povertà contrappuntistica nel procedimento polifonico delle diverse parti, tale da offrire argomento e riviste critiche ». Non è tuttavia da meravigliarsi per una simile osservazione, quando si pensi che

l'arte somma dei maestri romani e veneziani era ormai in declino, al termine del Seicento; fenomeno, al quale dovette, di necessità, partecipare anche la musica del Nostro.

Nei Salmi, che l'Abbiati giudica più storicamente interessanti che non artisticamente esemplari, notiamo un'architettura grandiosa, ma un certo difetto, nel necessario stile liturgico.

Infine, fra gli Oratori e la grande quantità di musiche minori, emergono le Sonate da Chiesa. L'apporto di Legrenzi, in questo campo, segna una tappa fondamentale nella storia della Musica, perchè egli, fin dal 1655, introdusse la distinzione fra Sonate da Camera e Sonate da Chiesa; nel senso che la Sonata da Chiesa non riproduce i ritmi delle danze, facili, scorrevoli, conservando invece un carattere austero, quale era richiesto dall'ambiente e dalla natura del tema.

Nella musica da camera, Legrenzi compose un gran numero di Sonate. Fino al suo avvento, il nome serviva ad indicare, in modo generico, una composizione strumentale, nella quale il liuto precedeva gli altri strumenti, cedendo successivamente il passo, poi, al violino, quando la Sonata cominciò ad uscire dal generico e ad assumere un suo preciso e circostanziato carattere. Il momento di questo passaggio e di questa precisa fisionomia è, come abbiamo dianzi accennato, contrassegnato dalla distinzione fra Sonata da Camera e Sonata da Chiesa, dovuto proprio a Giovanni Legrenzi, e da lui fissato nel 1655. In quell'anno, egli introduceva appunto nella letteratura della Sonata, in analogia alla magistrale impronta stilistica, la terminologia distinta di Sonata da Camera per i cicli di danze, in cui venivano ad ordinarsi le forme già tradizionali della letteratura liutistica (Pavana, Gagliarda, Entrata, Corrente, Giga, ecc.), costituendo sotto quel nome una specie di *Suite* senz'obbligo di unità tematica; e di Sonata da Chiesa, per i raggruppamenti di vari tempi liberamente costruiti o antagonisticamente disposti. Così, dopo il Gabrieli, assertore dell'austero contrappunto, ecco che ancora una volta Venezia, ma questa volta, per opera di un Bergamasco, s'imponeva ai compositori di musica strumentale attraverso il clusonese Legrenzi, assertore di una utile gerarchia che discriminava la Sonata da Camera dalla Sonata da Chiesa. Non soddisfatto, poi, di aver portato a 34 il numero degli strumenti facenti parte della Cappella di S. Marco, il Legrenzi operava una opportuna, chiarificatrice divisione fra le musiche della Sonata da Chiesa, più elaborate, e le altre della Sonata da Camera, più gaie, facili e scorrevoli. I diligenti cataloghi riportati dal Fogaccia nel suo studio, ci permettono

di renderci conto della massa imponente di lavoro compiuto dal Legrenzi in questo campo. Musicalmente, queste Sonate conservano un linguaggio fresco, elegante, gaio, nel quale il disegno ed il colore, armonizzando fra di loro, completano il quadro. Trattando con particolare abilità la cromatica, egli seppe appunto donare un particolare carattere di coloritura a queste composizioni, nelle quali, bene spesso, il violino primo si eleva con funzioni di elemento solista, in ciò indicando la strada ai successori, da Corelli a Torelli a Vivaldi, che porteranno la Sonata ai maggiori fastigi del concerto grosso e del concerto strumentale: prodromi della Sinfonia per orchestra.

Trascuriamo le Cantate e le Arie nelle quali il Legrenzi tuttavia, se non potè non pagare il tributo del tempo alla leziosità ed alla superficialità che era richiesta ad un simile genere di composizioni, seppe tuttavia portare una sua caratteristica, che lo differenzia da altri, e che consiste in una melodia prevalentemente accompagnata da musica strumentale che la esalta e la rende più gradita. Così, anche in questa forma già determinata e consacrata dalla scuola musicale romana, Giovanni Legrenzi sapeva eccellere sui contemporanei, quali il Cavalli ed il Cesti, per la comunicativa gentilezza dello stile canoro, e per l'eleganza delle armonie: vale a dire, quegli elementi fondamentali, che caratterizzarono sempre la sua musica, in tutti i generi in cui il compositore si cimentò, e che valsero a determinarne lo stile e la personalità, con una caratteristica inconfondibile.

Conclusione

Assieme al Galuppi, al Furlanetto, a Benedetto Marcello e ad Antonio Lotti, Giovanni Legrenzi conservò alla scuola veneziana quei caratteri che la contrassegnarono fino al tempo dei Gabrieli: tendenza alla espressione nobile ed austera, al descrittivismo, all'opulenza coloristica.

Sopravvissutogli di sessant'anni, Giovanni Sebastiano Bach, nato cinque anni prima dell'anno della sua scomparsa, attese a lunghe meditazioni sulla sua musica, così come farà per i Concerti di Antonio Vivaldi, dai quali imparò a concatenare le idee, a pensare in musica. Da Legrenzi, il grande Bach non si peritò di scegliere quali temi principali di alcune delle sue invenzioni contrappuntistiche, certe idee melodiche, avendole riconosciute ricche di vivido sospiro melodico e fertili di sviluppi. E con Bach, fece al-

trettanto Georg Friedrich Haendel, che introdusse in più d'una delle sue opere teatrali ed in qualche Oratorio certi spunti melodici, apertamente denunziabili come derivanti dall'arte di Giovanni Legrenzi.

A fianco di Giovanni Cavaccio e di Tarquinio Merula, pure bergamaschi, Giovanni Legrenzi rappresenta una delle più illustri voci dell'intero Seicento musicale, e appartiene alla schiera antesignana dei nobili nomi dati dalla terra bergamasca all'arte della Musica. Lo seguiranno altri nomi altrettanto illustri: quello di Pietro Antonio Locatelli, vissuto fra il declinare del Seicento e la seconda metà del Settecento, anticipatore della moderna tecnica violinistica; il violinista Antonio Lolli, conteso a Venezia, vissuto fra il 1730 ed il 1802; e, fra i molti altri nomi di minori, anche i nobili costruttori organari, seguaci cioè di un'arte che nella nostra terra ebbe tradizioni così illustri: dai Bossi, ai Cadei, ai Locatelli, ai Pagani, ai Parolini, ai Serassi: il tutto, fino a giungere al rigoglio fra la fine del Settecento ed il cuore dell'Ottocento, dove rifulgeranno di una luce insuperata un principe dei cantanti (G. Battista Rubini); il massimo violoncellista del suo tempo (Alfredo Piatti) e due musicisti: bergamasco di elezione, l'uno; del tutto bergamasco, il secondo: vogliamo dire, Giovanni Simone Mayr e Gaetano Donizetti, che occupano posti ben saldi nella storia della musica, a tramandare i frutti della genialità della terra bergamasca, ed a sostenere senza timore raffronti ed accostamenti: nel contempo, esempio, mònito ed incoraggiamento ognora fervido e vitale alle generazioni che li seguirono, e che guardano ad essi con l'ammirazione fervida degli appassionati e l' orgoglio incontenibile dei conterranei.

Nota bibliografica

Oltre ai citati studi di Antonio Capri, Gino Roncaglia (essenziale) e Franco Abbiati, è naturalmente fondamentale, per la parte che riguarda direttamente il Legrenzi, il volume sullo stesso di Piero Fogaccia (Bergamo, *Edizioni Orobiche*, 1954). Mi sono valso, inoltre, di osservazioni del Della Corte, del Pannain, di Fausto Torrefranca, di G. F. Malipiero e di altri, ai quali tutti chiedo nuovamente venia se non ho compiuto ogni volta il riferimento diretto ed il richiamo all'A., trattandosi di una conferenza ove era necessaria la brevità e la concisione, anche quando ne ho trascritto per intero e testualmente alcuni squarci.

COMUNICAZIONE

DEL SOCIO

Cav. GIACINTO LANFRANCHI

I TASSO GRANDI MASTRI DELLE POSTE
E LA FILATELIA

Quando a Bruxelles nel 1935 ebbe luogo una esposizione filatelica, il Direttore Generale delle Poste del Belgio emise un francobollo commemorativo (v. Tavola I) illustrante *Messire Fr. de' Tassis*, ossia il Principe Francesco dé Tasso il grande Mastro della posta internazionale. Era certamente lusinghiero per i Bergamaschi, il veder esaltato un proprio figlio, ma l'orgoglio nostro non poteva essere maggiore quando, dopo l'ultima guerra, ormai chiuse le ferite del martoriato Belgio, riunitisi nel 1952 a Bruxelles i rappresentanti di ben ottanta nazioni per il XIII Congresso dell'Unione Postale Universale, l'unica istituzione, checché se ne dica, a carattere veramente mondiale, il Direttore postale Belga emise una serie di ben dodici altri francobolli tutti illustranti la famiglia Tasso « Grandi Maestri delle Poste » (v. Tavole II e III).

A completare la commemorazione di questo illustre casato, il Direttore Generale delle poste Belga, incaricò la scrittrice Dottoressa Berthe Delépinne della pubblicazione di una Storia della Posta Internazionale nel Belgio sotto i Grandi Mastri delle Poste della Famiglia Tasso (1). Superba e lussuosa pubblicazione che dovrebbe ornare la biblioteca di qualsiasi Bergamasco amante delle cose locali: basta l'umana chiusa della prefazione del Dottor Pineux per invogliare alla lettura di questa opera ricca di documenti attinenti alla famiglia Tasso ed all'origine della posta internazionale (2).

---

(1) Berthe Delepinne. *Histoire de la Poste Internationale en Belgique sous les Grands Maitres des Postes de la Famille de Tassis*. Bruxelles, MCMLII.

(2) Ecco la riproduzione letterale della chiusa della prefazione: « *Puisse la lecture de ces pages fortifier dans notre coeur à tous la conviction que c'est par la concorde entre les hommes et par l'institution permanente, dans tous les domaines, de liens fraternels entre les peuples que se réalisera enfin dans la paix et dans la joie de vivre, le bien-être de l'humanité tout entière* ».

E' certamente deplorevole che la stampa del luogo si sia disinteressata di questa pubblicazione e di queste emissioni, forse perchè un francobollo è un... francobollo e questo rettangolino di carta anche se corre in tutto il mondo non ha la stessa importanza dell'ultimo avvenimento di cronaca mondana.

La dottoressa Delépinne che trascina il lettore in un vivace e colorito avvicendamento storico, con riferimento a documenti inediti e fino ad ora sconosciuti, inizia con un inno ai primi corrieri postali: *Maître des Postes! Ah! que ce titre frémit d'aventures, de fantaisie, d'imprévu et de découvertes au matin du siècle. Maître des Postes! Et l'on voit, sur son coursier lancé de relais en relais dans son galop que n'interrompent ni la nuit, ni les intempéries, un homme, portant dans un sac de cuir qu'on appelait " bougette " les nouvelles du monde au long des routes encore gothiques et sombres, tout à coup ouvertes par lui à la Renaissance lumineuse* ».

Poi ci presenta i primi corrieri, anzi la *nostra* famiglia Tasso, la sua origine bergamasca, dicendo: « Per stabilire il servizio delle Poste imperiali, bisognava affidarsi a degli uomini di cui onore e coscienza professionali fossero le garanzie della fiducia che l'Imperatore accordava loro.

La famiglia Tasso, che deve il suo nome al Monte del Tasso presso Bergamo donde essa era originaria, ebbe la gloria d'avere realizzato questa organizzazione le cui conseguenze dovevano essere immense nella storia dell'umanità ».

E la dotta scrittrice descrive l'ascesa dei Tasso, accenna ai loro diritti di cittadinanza negli stati nei quali hanno svolto il servizio postale, ai loro titoli nobiliari, alle loro ricchezze, possedimenti, Signorie, narra come alcuni membri si siano imparentati con case regnanti, e come nacque il Principato di *Thurn und Taxis* che conosciamo.

La recente emissione di un altro francobollo (v. Tavola I), a cura non più delle Poste Belga, ma Francesi, in occasione della « *Journée du Timbre* 1956 » commemorante ancora Francesco dé Tasso «*Grand Maître des Postes*», ci invoglia a dare qualche cenno illustrativo sulle tre emissioni filateliche. Basterà del resto, limitarci ai francobolli del 1952 poichè il primo di questa serie illustra il Francesco Tasso già apparso sul primo francobollo belga del 1935 e in seguito sul francobollo francese del 1956.

E' da notare, in questa serie del 1952, una successione di stemmi; ogni francobollo infatti ne porta uno, tutti attinenti alla famiglia Tasso e Della Torre (secondo nome che il conte Lamorale Claudio Francesco, verso la metà del '600, si aggiunse, come accenna il Mangili (3), perchè, erroneamente informato e assecondato da studiosi, credette che la sua famiglia avesse avuto origine dai Torriani, signori di Milano, cacciati dai Visconti e ricoverati in parte, nelle montagne della Valle Brembana) stemmi ai quali dovrebbe essere riservato uno studio più profondo dopo quello già iniziato dal Dott. R. Freytag in un numero della Rivista dell'Archivio delle Poste di Baviera (4).

Anche per i non amanti di filatelica o di araldica, questa serie di francobolli ha inoltre un certo valore per i costumi ivi riprodotti che vanno dalla fine del '400 al principio dell'800.

Ma per i Bergamaschi è certamente interessante conoscere notizie biografiche riguardanti ogni personaggio illustrato. Lo scopo di questo modesto studio è appunto quello di riportare, oltre alle notizie della Delépinne, e oltre alcune nostre, anche quelle del Dott. Freystag pubblicate su un precedente numero della sopracitata rivista (5).

Nell'illustrare i dodici valori (v. Tavole II e III) della serie 1952, non possiamo fare a meno di ricordare che si tratta di Mastri di Posta che hanno particolare riferimento alla rete che aveva per centro il Belgio.

Distinguendo col N. 1 il francobollo di valore inferiore e proseguendo coi valori superiori, vediamo:

N. 1. Francesco Tasso. (1450-1517). Succeduto ad un Gian-netto Tasso che nel 1489 troviamo mastro superiore delle poste, Francesco Tasso nato da famiglia bergamasca di modeste condizioni, originaria del Cornelio, la portò a potenza ed onori regali; nel 1502 dal re Filippo (il *Bello*) di Spagna, a Gand, fu nominato Capitano e Mastro delle Poste per avere istituito un servizio di corrieri che allacciava Bruxelles con Innsbruck e l'Italia, con Parigi e la Francia, con Granada e la Spagna e con Ulm e la Germania. Francesco Tasso è l'antesignano del servizio postale, a lui si deve

(3) Sac. Enrico Mangili (P. Tosino) - *I Tasso e le Poste*. Bergamo, 1942.

(4) Dr. Rudolf Freytag, in « *Archiv für Postgeschichte in Bayern* ». München, Dezember 1953. Non condividiamo però tutto quanto afferma il Freytag specialmente quando scrive: « Si deduce che, anche per quanto riguarda il loro nome, i Tasso erano germani immigrati e che più tardi il tasso, che si trova nel loro stemma, fu un ricordo della loro origine longobarda... ».

(5) Dr. Rudolf Freytag, in « *Archiv für Postgeschichte in Bayern* ». München, Dezember 1952.

l'abolizione delle frontiere e l'istituzione ufficiale delle comunicazioni fra i popoli con la creazione e il perfezionamento di una rete postale in tutta l'Europa.

Tutti i membri della famiglia vennero nominati Cavalieri dell'Impero Romano d'Austria e di Borgogna nonchè Conti Palatini. Al Francesco venne assegnato l'ordine militare dello *Speron d'Oro*.

Poco prima di morire, nella Chiesa di Notre Dame du Sablon, in Bruxelles, fece costruire una cappella sepolcrale per la propria famiglia dove riposò per primo. Nella chiesa stessa lasciò una « suite » di arazzi come « ex voto », illustranti la leggenda della Madonna del Sablon su cartoni di Bernard van Orley; due parti di questa preziosa opera d'arte sono nei Musei Reali d'Arte e di Storia di Bruxelles, una parte è a Londra mentre la quarta era a Leningrado.

Il ritratto che figura sul francobollo in esame, sul precedente pure belga emesso nel 1935 e sul recente francese emesso nel 1956, venne ricavato dalla suddetta «suite». Una riproduzione dello stesso ritratto faceva parte della raccolta Belotti a Zogno ed un'altra riproduzione esiste ancora oggi nella Casa dei Tasso di Via Pignolo in Bergamo.

N. 2. Giovanni Battista Tasso, (1476-1541). Anche la famiglia di questo mastro postale era originaria del Cornello. Nipote del precedente, fu il collaboratore più attivo e fedele e per queste ragioni venne nominato successore nella carica dello zio.

Anche a Giovanni Battista, questa volta da Carlo V, veniva confermata la direzione generale delle poste da Bruxelles a Verona, Roma, Napoli, alla Germania, alla Francia ed alla Spagna con la diffida a chiunque di « courir la Poste » senza l'autorizzazione dei Tasso. Il che costituiva per questi un monopolio internazionale che essi conservarono e difesero per trecento anni malgrado i cambiamenti di regime e malgrado le guerre e le invasioni. Il Giovanni Battista, oltre al titolo di Cavaliere del Santo Romano Impero e di Conte Palatino, fu personalmente nominato Consigliere Ciambellano dell'Imperatore. Curando in modo particolare le poste della Spagna e vivendo presso la corte di Carlo V, nel 1541 rappresentava l'Impero al Parlamento di Regensburg.

I parenti prossimi del Giovanni Battista erano dislocati in tutta Europa: le dodici più importanti città europee avevano un Tasso come cursore. Un Matteo, fratello del Giovanni Battista, era a Roma, un altro fratello, Simone, era a Milano.

BELGIO, 1935 - Francobollo commemorativo dell'Esposizione filatelica di Bruxelles
Principe Francesco de' Tasso

FRANCIA 1956 - Emissione della Giornata del francobollo
Francesco de' Tasso, Grande Maestro delle Poste

FOTO WELLS

BELGIO 1952 - Serie di francobolli emessa per il Congresso di Bruxelles dell'Unione Postale Universale in onore dei grandi Mastri delle poste della Famiglia Tasso (Valori inferiori dal N. 1 al N. 6)

FOTO WELLS

BELGIO 1952 — Serie di francobolli emessa per il Congresso di Bruxelles dell'Unione Postale Universale in onore dei grandi Mastri delle poste della Famiglia Tasso (Valori superiori: dal N. 7 al N. 12)

FOTO WELLS

Un figlio, Francesco III, poco più che ventenne, successe al Giovanni Battista, nel generalato delle poste. Ebbe l'incarico sòlo per tre anni; avutolo nel 1541 alla dipartita del padre, moriva improvvisamente nel 1543.

Il Giovanni Battista, già effigiato sui preziosi arazzi voluti dallo zio, a sua volta lasciò un trittico (attribuito a Michel Coxcie), ora a Ratisbona nella collezione del Principe Thurn und Taxis, nel quale è ritratto con la moglie Cristina de' Wachtendonk ed i figli. Il francobollo è una riproduzione di un particolare del quadro ove figurano S. Giovanni Battista e S. Cristina, i patroni della famiglia.

Nella Casa dei Tasso di Via Pignolo, in Bergamo, esiste una copia di un ritratto eseguito nel 1532 da Nicolas van der Horst, ma deve essere un dipinto di fantasia, « *une turquerie de festin* » poichè rappresenta il Giovanni Battista vestito come il Bey di Tunisi Muley Hazen che fu ospite del Tasso durante un suo viaggio a Bruxelles fatto per chiedere aiuti a Carlo V.

N. 3. LEONARDO II TASSO, (1523-1612). Mastro generale di una vasta rete postale dal 1543 — a venti anni di età! — fino alla morte. La di lui famiglia amministrava e sorvegliava le poste di Anversa, Augsburg, Praga, Vienna, Fuessen, Innsbruck, Trento, Venezia, Milano, Roma e Madrid. L'organizzazione postale dei Tasso ebbe una sosta, con conseguenti gravi perdite, durante la rivoluzione dei Paesi Bassi. Leonardo in tale frangente si rifugiò presso la Corte Austriaca; poi non solo riorganizzò il servizio postale, ma lo perfezionò ottenendo nel 1595 la nomina di Maestro Generale per le Poste della Germania e nel 1608 il titolo di Barone trasmissibile ai propri discendenti; inoltre gli venivano confermati tutti i diritti del padre Giovanni Battista Tasso.

Nel 1546 sposò una contessa Damant della corte di Margherita d'Austria e di Maria d'Ungheria. Un fratello Ruggero III era Protonotario Apostolico a Lovanio (nella Casa dei Tasso di Via Pignolo esiste un suo ritratto). Un altro, Rombaut, era cursore a Valladolid, Giovanni Antonio, pure fratello, era a Roma cursore presso la Corte Pontificia. Un altro ancora, Giovanni Battista, dopo una vita di avventure politiche, era ambasciatore di Filippo II in Francia. Infine un Antonio, profondo poliglotta che aveva studiato a Padova ed a Bologna, era cursore ad Anversa.

Leonardo II, durante il suo generalato che durò ben settanta anni, conobbe cinque re sul trono d'Inghilterra, sette re su quello di Francia e ben quindici Papi!

L'incisione del francobollo venne ricavata da un quadro rappresentante Leonardo eseguito da Michel Coxcie, il Raffaello fiammingo, che ora si trova nei Musei Reali di Belle Arti di Bruxelles.

N. 4. LAMORALE I TASSO, (1567-1624). Da giovane aveva seguito la carriera militare al servizio di Don Juan d'Austria come condottiero di una compagnia che portava il suo cognome, poi seguendo le tradizioni della famiglia e precisamente quelle di suo padre Leonardo II assunse il titolo di Mastro Generale delle Poste presso la residenza imperiale di Praga. Nel 1624 poco prima della sua morte, gli veniva confermato il titolo di Conte dell'Impero, trasmissibile agli eredi. Nel 1615 aveva ottenuto il diritto di tale trasmissione, anche per il titolo di Mastro di Posta Imperiale.

A Lamorale I è dovuto l'incremento delle diligenze sia per il trasporto dei viaggiatori sia per il trasporto delle merci.

Alla sua morte si aprì una incrinatura nel monopolio internazionale delle poste Tassiane e in alcuni paesi si istituirono dei servizi postali esclusivamente nazionali.

Il francobollo fu riprodotto da una incisione eseguita nel 1619, da Lucas Kilian.

N. 5. LEONARDO III FRANCESCO DELLA TORRE-TASSO, (1594-1628). Assunse la carica di Mastro Generale delle Poste per l'Impero, i Paesi Bassi, Lothringen e Burgund, per diritto d'erede. Potè sviluppare solo per pochi anni la sua proficua attività perchè travolto nella « guerra dei trent'anni », fu colto da una tragica fine.

La giovane vedova, Alexandrine de' Rye — contessa di Varrax — essendo l'unico figlio appena settenne, assunse impavida la responsabilità del marito e, malgrado gli ostacoli e le rovine della guerra, riuscì, come direttrice generale delle poste, a portare a termine il gravoso compito, fino a quando, ormai sicura, potè affidarlo nel 1646 al figlio maggiorenne.

Il Dr. R. Freytag afferma che questa dinamica contessa non avrebbe di certo sfigurato nella serie dei francobolli in esame.

L'effige di Leonardo III venne ricavata da un arazzo rappresentante una caccia col falco, esistente nella collezione del Principe Thurn und Taxis di Ratisbona. Magnificoa razzo eseguito su cartoni di Daniel Eggermans e raffigurante Leonardo e Alexandrine de' Rye con le rispettive armi: allo stemma del Leonardo sono aggiunti gli attributi dei Della Torre, nome questo che in seguito accompagnerà sempre quello dei Tasso.

N. 6. LAMORALE III CLAUDIO FRANCESCO DELLA TORRE-TASSO, (1621-1676). Settimo Mastro Generale delle poste dell'Impero Tedesco, dei Paesi Bassi e della Borgundia. Nelle difficoltà provocate dalle guerre del suo tempo, non trascurando la cultura e l'incremento delle Belle Arti e delle Scienze, ed aumentando gli splendori della casa, non tralasciò, lui pure, di fare riconoscere dal re spagnolo e dall'imperatore tedesco, il nome e lo stemma dei Della Torre.

Nel 1650 si unì in matrimonio con una Contessa Horn che nei Paesi Bassi possedeva Signorie. La tomba sua e quella della consorte sono nella cappella mortuaria dei Tasso in Notre Dame du Sablon. Cappella che, come abbiamo detto, fu costruita verso il 1516 da Francesco Tasso, ma ingrandita ed ornata di opere d'arte dal Lamorale nel 1651.

Il ritratto dei francobollo non è che la riproduzione di una incisione di Corneille Galle su disegno di N. Van der Horst tolta dall'opera di Giulio Chiffetius (6).

In questa riproduzione si può notare che lo stemma del francobollo non comprende le armi dei Torriani alle quali il Lamorale III ci teneva tanto: il disegnatore del francobollo doveva attenersi allo stemma dell'incisione originale.

Anche altri stemmi della serie di questi francobolli, come giustamente ha rilevato il Dr. Freytag, contengono errori araldici.

N. 7. EUGENIO ALESSANDRO DELLA TORRE-TASSO, (1652-1714). Successe al padre Lamorale III come Mastro Generale delle Poste ed ebbe il titolo di principe dal re spagnolo Carlo II con la signoria di Braine Le Château che diventò principato « *De la Tour et Tassis* » (Thurn und Taxis). L'imperatore Leopoldo I confermò poi il titolo rendendolo ereditario.

La guerra spagnola di successione condusse pressochè alla rovina il principe che fu obbligato a trasferirsi a Francoforte sul Meno. Un primo matrimonio con una principessa Furstenberg-Heiligenberg, ed un secondo con una contessa Hohenlohe-Langenburg-Schillingsfurst salvarono il Mastro, ormai non più generale, delle Poste.

Come capostipite di un principato, nel 1687, al suo stemma si aggiunse la decorazione « *Goldenen Vliesses* ».

(6) JULIUS CHIFFETIUS - *Les marques d'honneur de la Maison de' Tassis*, Anversa, 1645.

Tanto nelle difficoltà finanziarie quanto nelle responsabilità dell'incarico di Mastro, incoraggiò ed aiutò gli studi storici e le Belle Arti. Per la gloria del suo casato incaricò E. Flacchio della stesura di una genealogia dei Della Torre (7). Dispendiosa opera in tre volumi che è senza dubbio consona al clima di quei tempi.

L'effige del francobollo è appunto tolta da un rame di F. De Cock e L. Vermeulen della suddetta opera.

N. 8. Anselmo Francesco Della Torre-Tasso, (1681-1739). Come Mastro delle Poste, per le esigenze del suo servizio, risiedeva a Bruxelles ovvero a Francoforte sul Meno dove costruì un magnifico palazzo adibito nel 1892 a sede delle poste tedesche e poi completamente distrutto dalle bombe dell'ultima guerra.

Sposò una principessa Lobkowitz. I fasti del casato dei Tasso aumentarono con l'acquisizione di Signorie, ma le poste avevano cessato ormai di essere internazionali ed il Mastro di Posta non era che un appaltatore in ogni singolo Stato.

Il ritratto dell'Anselmo Francesco, come del resto quelli dei maestri successivi da noi illustrati, venne ricavato dalla quadreria del Principe Thurn und Taxis di Ratisbona.

N. 9. Alessandro Ferdinando Della Torre-Tasso, (1704-1773). All'incarico di maestro della posta, gli venne aggiunto quello di Commissario di rappresentanza dell'imperatore al parlamento: incarico questo, che l'obbligò al trasferimento, avvenuto nel 1748, da Francoforte sul Meno (dove era nato) a Ratisbona. Inoltre per le sue benemerenze fu nominato membro del *Kollegium* imperiale.

Gli successe nell'ufficio di Mastro delle Poste, il figlio Carlo Anselmo natogli durante il soggiorno a Francoforte sul Meno.

N. 10. Carlo Anselmo Della Torre-Tasso, (1733-1805). Come il padre, ebbe la carica di Commissario Imperiale e quella di Mastro delle Poste nello sfarzo e nello splendore del *rococò*. Acquisì nel 1785 alcune terre della Svevia divenute poi Principato di Friedberg, ed altre Signorie che gli procurarono, nel 1787, una nuova contea oltre a quelle già possedute.

La stella tassiana raggiunse forse con Carlo Anselmo il massimo splendore, ma con lui iniziò anche la sua decadenza.

---

(7) E. Flacchio, *Genealogie de la très illustre, très ancienne et autrefois souveraine Maison de la Tour*. Bruxelles, 1709.

Le guerre della rivoluzione furono per questo principe, fatalmente disastrose: le terre belghe furono sequestrate dai francesi, quelle sveve distrutte. A queste perdite terriere si aggiunse un verdetto della pace di Luneville del 1801, che lo privò delle poste dei Paesi Bassi; non gli restarono così che le poste imperiali da lui incrementate che gli resero ancora dei profitti.

N. 11. Carlo Alessandro Della Torre-Tasso, (1770-1827). Con Carlo Alessandro la stella tassiana delle poste, si spegne. Era già stato nominato Commissario Imperiale quando alla caduta dell'Impero (1806) questa stella che per secoli splendeva sulle fortune della casa Tasso, fu travolta. Alcuni stati della Lega Tedesca si affidarono ancora ai Tasso, ma il 1867, col principe Massimiliano Carlo, segnò la fine completa e definitiva delle poste tassiane. Nell'Europa centrale vi era ormai l'indipendenza postale; il Portogallo, la Spagna, la Francia, l'Italia, ecc. se non avevano già la loro indipendenza in questo servizio, provvidero subito ad attuarla.

N. 12. Veduta del Castello di Beaulieu. E' la riproduzione di una incisione su rame del 1654 di J. Van Croes e Gasp. Bouttats. Questo castello venne costruito dal conte Lamorale Claudio Francesco Tasso e dalla consorte Anna Francesca Eugenia dei conti Horn su progetto di Luc Fayd Herbe, come dimora estiva e per accoglervi ospiti autorevoli. Vi soggiornò il re Giacomo II degli Stuardi ed il re Guglielmo III d'Inghilterra. E' situato a quindici chilometri da Bruxelles nella zona industriale di Machelen presso Vilvorde. I Tasso lo vendettero nel 1697.

Il castello ebbe in seguito diversi proprietari, finchè alcuni anni or sono, per interessamento della società « Gli amici del Castello di Beaulieu », venne adibito a museo patrio; è di questi giorni la notizia dell'intenzione del Governo Belga di limitare tale museo alla Storia della Posta. Sarà il migliore monumento eretto ad onore dei Tasso.

Descrivendo la serie di francobolli, abbiamo dato brevi cenni biografici dei principali Mastri generali della Posta gestita dai *nostri* Tasso, di mastri o *questori* che dirigevano e controllavono servizi postali internazionali; alle loro dipendenze vi erano altri mastri o meglio *cursori* ovvero *tabellari* che svolgevano la loro attività limitatamente in uno stato o in una regione, tutti appartenenti alle famiglie Tasso. Voler dare un elenco, ovvero solo citare i nomi dei *cursori* che operarono in Italia, sarebbe un lavoro improbo: vi

sarebbero infatti decine e decine di nomi, molti dei quali omonimi come del resto abbiamo visto scorrendo i mastri generali. Fra i quadri rappresentanti dei Tasso, della Biblioteca Civica, vi è un Lamberto ed un Simone ambedue cursori; nella Casa dei Tasso di Via Pignolo vi sono quadri con un Pietro-Andrea cursore a Roma e con un Cristoforo pure cursore a Roma; nella raccolta zognese del Belotti, ritratti di un Gio. Battista cursore veneto, di un Ruggero cursore a Milano, di un Ferdinando e Maffeo cursori a Venezia, di un Cristoforo e di un Antonio cursori a Roma... Certamente tutti di secondo piano rispetto ai primi, ma tutti di quella illustre Famiglia che per secoli, da generazione in generazione, ha portato in ogni casa d'Europa la divisa: « Perpetua Fide ».

Il Belgio, filatelicamente, ha ricordato i grandi Mastri, la Francia pure, e l'Italia, la Patria dei Tasso? Fino ad oggi niente... Mentre nel Belgio, nel 1952, usciva la serie di francobolli da noi illustrata, qui da noi, l'anno seguente, usciva un francobollo esaltante la corsa automobilistica delle « Mille Miglia » e l'anno seguente, veniva emesso quello raffigurante... Pinocchio!

COMUNICAZIONE

DEL SOCIO

ANGELO MARIA RINALDI

IL CALENDARIO DEGLI STATUTI TREVIGLIESI
E LE ESIGENZE SPIRITUALI DEL MONDO DEL LAVORO

Gli Statuti di Treviglio — cioè le « *sanctas leges* » che ne governavano la sua vita interna — debbono risalire molto su nel tempo.

Al testo del 1392 — scritto su membrane formanti un codice conservato nella Biblioteca Civica della città (Sez. A. S. C. - Cod. CC.) — compilato sotto il « *felice dominio e governo dell'Il.mo Conte di Virtù, Signore di Milano, di* TREVIGLIO, *Vicario Generale Imperiale* » essendo « *Pretore* » il Nob. ed Egr. Uomo Matteo de' Ferado de' Pisis, e che inizia: « *Haec sunt Statuta et forma juris municipalis...* », fa riscontro un altro testo in codice cartaceo (ibid. Cod. **DD.**) in cui si legge: « *...Statuta correcta compilata atque renovata...* ».

Che quest'ultima dizione non sia una interpolazione dell'amanuense per annotare, quasi con orgoglio, la veneranda antichità degli Statuti stessi ed il conseguente esercizio « *ab antiquo* » del diritto municipale, è accertato da due lettere di Galeazzo Visconti del 10 maggio e 5 giugno 1389.

Con la prima lettera, concisa, perentoria, l'antico « *Signor di Milano e Treviglio* » ordina gli sia portata e consegnata una copia degli Statuti « *bene et ordinate* » scritta dal Cancelliere della magnifica Comunità.

Con la seconda, indirizzata « *Potestati et Sapientibus nostris Trivillij* », propone, per la maggior floridezza e benessere della stessa Comunità, il riesame degli Statuti e lo studio di ciò che in essi vi sia da « *conservare, mutare, correggere, aggiungere* ».

Ma non è la disamina della questione dell'antichità remota degli Statuti su cui fisso e richiamo l'attenzione; non è, come sarei tentato di fare, un parallelo tra alcuni Statuti bergamaschi ed i trevigliesi; nè, partendo dagli Statuti e con un malloppo di documenti autentici, che non furono noti al nostro compianto Bortolo Belotti, intendo correggere certe deduzioni o riempire qualche « *lacuna* » della stessa « *Storia dei Bergamaschi* ». Dò invece rilievo al « *calendario* » inserito nel corpo di quegli Statuti e articolato con proprî paragrafi nella legge municipale.

* * *

L'anno principiava non « *ab Incarnatione* » ma, secondo una antica consuetudine ben messa in evidenza, « *in festo Nativitatis D. N. J. X.* » e l'« *indizione* » — cioè il famoso ciclo cronologico di 15 anni che doveva apparire in ogni atto solenne — « *a calendis septembris* », che è poi quella conosciuta come indizione « *greca* » o « *costantinopolitana* » .

Nei giorni festivi in tutto il territorio del Comune, più ampio dell' attuale, giacchè comprendeva Castel Rozzone, erano sospesi i lavori servili; erano sospese le stesse udienze del « *Pretore* » o « *Podestà* » e del « *Capitano* ». I notai non tenevano « bancho ». La Giudicatura vacava. Non era ammesso dare corso nei giorni festivi ad esecuzione alcuna di pene od a qualunque altro atto coattivo. La « *Tesoreria* » chiudeva i suoi forzieri e... lasciava in pace i « *renitenti* ». Il commercio stesso s'arenava perchè chiudeva l'ufficio del pubblico « *pesatore e misuratore* » .

Oltre ad essere festivi « *omnes dies dominicales* », per disposizioni statutarie lo erano:

Dicembre	25	« *Nativitas D. N. J. X.* »
	26	S. Stefano Prot.
	27	S. Giovanni Ev.
	28	SS. Innocenti
	31	S. Silvestro
Gennaio	1	*Circumcisio D. N. J. X.*
	6	*Epiphania Domini*
	7	S. Cristoforo
	17	S. Antonio Abate
	21	S. Agnese
	25	Conversione di S. Paolo
Febbraio	1	S. Brigida
	2	Purificazione B. V.
	5	S. Agata
	22	Cattedra di S. Pietro
	24	S. Mattia Ap.

Feste mobili d'inverno:

		Carnevale (*dies ante Cinerum*)
Marzo	25	Annunciazione B. V.

Feste mobili di primavera:

		Venerdì Santo
		Sabato Santo
		Pascha D. N. J. X.
		II° festa di Pasqua
		III° festa di Pasqua
		Feria II (lunedì) delle Rogazioni
		Feria III (martedì) delle Rogazioni
		Feria IV (mercoledì) delle Rogazioni
		Ascensio D. N. J. X.
		Pentecostes
		II° Festa di Pentecoste
		III° Festa di Pentecoste
		Corpus Domini
Aprile	24	S. Giorgio
	25	SS. Marco e Gregorio
Maggio	1	SS. Giacomo e Filippo
	3	Invenzione S. Croce
	4	S. Gottardo
Giugno	11	S. Barnaba
	24	Natività di S. Gio. Battista
	29	SS. Pietro e Paolo
Luglio	5	S. Margherita
	22	S. Maria Maddalena
	25	S. Giacomo Ap.
Agosto	1	S. Eusebio
	5	S. Maria *ad Nives*
	10	S. Lorenzo
	13	S. Ippolito
	15	Assunzione B. V.
	19	S. Magno
	27	S. Bartolomeo
	28	S. Agostino
	29	Decollazione di S. Gio. Battista
Settembre	8	Natività B. V.
	21	S. Matteo Ev.
	22	S. Maurizio
	29	S. Michele Arc.

Ottobre	16	S. Gallo Ab.
	18	S. Luca Ev.
	28	SS. Simone e Giuda
Novembre	1	Omnium Sanctorum
	10	Vigilia di S. Martino
	11	S. Martino, Protettore
	12	II^a^ Festa di S. Martino
	13	III^a^ Festa di S. Martino
	30	S. Andrea Ap.
Dicembre	6	S. Nicola (di Mira)
	7	S. Ambrogio
	8	S. Zenone
	13	S. Lucia
	21	S. Tomaso Ap.
	22	
	23	*dies ante Festum Nativitatis D. N. J. X.*
	24	

Nè col proseguire degli anni dal 1392 i giorni festivi soffrirono diminuzioni; anzi aumentarono. Infatti nelle successive aggiunte statutarie al 1545 abbiamo:

Gennaio	20	S. Sebastiano, *ex voto comunitatis*
Febbraio	21	Vittoria di S. Ambrogio
	25	Vittoria di Pavia (dal 1526)
	28	Lachrimatio B. V. (*ex voto Comunitatis* dal 1522 a seguito del noto miracolo)
Marzo	19	S. Giuseppe (*ex voto Comunitatis*)
Giugno	19	SS. Gervasio e Protasio
Luglio	2	Visitazione B. V.
	26	S. Anna
Agosto	6	Trasfigurazione del Signore
	16	S. Rocco
Ottobre	4	S. Francesco d'Assisi (introdotta auspice S. Bernardino da Siena)

Nelle variazioni a tutto il 1620, non si hanno diminuzioni di festività, bensì: l'aggiunta della festa di S. Carlo Borromeo (4 novembre); la sovrapposizione della festa dell'*Immacolata Concezione* (8 dicembre) a quella di S. Zenone.

Il Pretore o Podestà neppur teneva udienza (nè potevano riunirsi i « *sindici* » le varie deputazioni e tanto meno il « *Consiglio Generale* ») dall'Invenzione della S. Croce (3 maggio) al giorno nel quale il Santo Chiodo del Duomo di Milano « *non reddatur ad culiam* ». Ciò perchè il primo magistrato cittadino doveva partecipare alle annuali manifestazioni milanesi per il Santo Chiodo a fianco del Signor di Milano, prerogativa che dava dignità a Treviglio. Per la Giudicatura era stabilito che nella Commemorazione dei Defunti (2 novembre) essa non potesse dare inizio alle udienze fino a tanto che «*in mane*» non fosse celebrato l'Ufficio. Si trattava della solenne officiatura funebre per i trapassati Vicari Imperiali, Pretori e gli altri Maggiorenti.

La Curia poi completava le vacanze natalizie con i giorni 28 e 29 dicembre e quelle pasquali con le ferie V^a^, VI^a^, ed il sabato dell'Ottava di Pasqua.

Per tutta la durata della Quaresima era tassativamente stabilito: « *jusdicentes non ascendant banchum nisi semel in die* ». Praticamente l'orario era ridotto dall'ora terza alla sesta (9-12) chè all'ora nona (3 pomeridiane) si teneva la predicazione quaresimale. Era il Consiglio Maggiore che sceglieva il predicatore (e se lo accaparrava tra quelli di maggior fama tre o quattro anni prima). Le spese della predicazione — compreso il vitto, l'alloggio per il predicatore, e per il suo servo — avevano un apposito capitolo nei registri della « *Tesoreria* ».

Infine erano stabilite per la Curia:

a) le « *ferie delle messi* »: 15 giorni prima e 15 giorni dopo S. Pietro (29. VI);

b) le « *ferie della vendemmia* »: 15 giorni prima e 15 giorni dopo S. Michele (29. IX).

Durante i due mesi di ferie era perentoriamente stabilito: « *non reddatur jus* ».

Le sole esecuzioni ammesse erano per questi titoli assai significativi: alimenti non corrisposti ai vecchi, alle vedove, ai pupilli; danneggiamenti dolosi ai prodotti della terra; mercedi defraudate; affitti non corrisposti; questioni inerenti ai frutti pendenti; ruberie, specie per le sottrazioni d'acque irrigue.

* * *

A questo calendario — che ha novità di edizione — della comunità sociale e giuridica di Treviglio, dove l'economia era stretta nella limitazione geografica del Comune e l'organizzazione delle sue attività economiche, che si mutuavano specialmente tra agricoltura ed artigianato, si dipanava a mezzo di scambi con le città contermini e la campagna, disseminata di « *corti* » e castelli; a questo calendario, dico, consacrato nella legge municipale di una terra al centro della Ghiaradadda, non soggetta al governo della Ghiaradadda, libera nei suoi istituti, repubblica in una repubblica, rivolgevo la mente leggendo « *La Condition Ouvrière* » (Gallimard, 1951, Paris) di Simone Weil, perfetto conoscitore delle condizioni e delle necessità del lavoro.

Il Weil conclude la sua inchiesta dimostrando l'urgenza che « *i lavoratori si immergano in un'atmosfera di poesia soprannaturale come nel medioevo, più che nel medioevo* ».

Per questo invito, umanamente palpitante e spiritualmente urgente, rivolto al mondo del lavoro, appare in tutta la sua significativa eloquenza anche il calendario estratto dal Codice di Diritto Municipale di un « *mondo piccolo* » della nostra « *Bassa* », assolata d'estate e sepolta nella nebbia d'inverno; « *mondo piccolo* » in cui le vedove, i pupilli, i vecchi trovavano strenua difesa ed il defraudare la mercede agli operai era reato grossissimo; «*mondo piccolo* » omogeneamente fuso in unità amministrativa, legale, sociale, con tutti gli istituti delle « *terre libere* », con lo sviluppo di tutte le cellule del lavoro manuale, dall'agricolo all'artigianale, del lavoro liberale e dell'esercizio del commercio. Allora erano sconosciuti i problemi sociali attuali e Treviglio prosperava per l'opulenza dei suoi campi, dei proventi dei suoi traffici, dello sviluppo delle sue iniziative artigianali.

Allora in questo « *mondo piccolo* » non si parlava di « *mondo migliore* » e tanto meno la « *rivoluzione* » era considerata « *giustizia sociale* ».

Allora la ricchezza si misurava in base al possesso dei beni reali; il lavoro, sia pure lentamente, andava acquistando il carattere di ricchezza rivale della proprietà fondiaria ed in ogni caso, con l'Aquinate, e non con i sociologi d'Oltr'Alpe, era considerato « *opera morale di un soggetto morale* ». A sua volta la stessa economia della Comunità non disdegnava di imperniarsi sull'etica.

Quando questi concetti erano il patrimonio morale della Comunità e, naturalmente, contadini ed artigiani, parlando della

loro sorte, non ripetevano le frasi della propaganda, « *coniate da gente che non è operaia* »; quando contadini ed artigiani in quelle vere e proprie corporazioni che erano le « *schole* » trovavano egida ai loro interessi, « *bancho* » per il momento del bisogno senza soffrire l'usura, cattedra a dispensa del pane dello spirito, di sovente più necessario di quello del corpo, secondo vieti concetti si sarebbe nel pieno dell'« *oscurantismo medioevale* ».

Eppure chi lavorava sulle zolle o nelle botteghe — lavoro qualificato da « *schiavi* » secondo sempre certi falsi insegnamenti — non soffriva, come oggi, quel « *vuoto pesante* », sensibile in tutti, anche nei meno provvisti di cultura e nei più corti d'intelligenza, « *che non fa morire, ma è forse doloroso quanto la fame* », quel « *vuoto* » che ha un solo rimedio valido a far sopportare la pesantezza delle cose e che lo stesso Weil chiama « *luce dell'Eterno* ».

Chè, contrariamente a quanto insegna il materialismo, il mondo del lavoro di esecuzione — il lavoro propriamente detto — ha in sè quell'elemento che *nessuna equità sociale perfetta* potrà mai cancellare. Ciò perchè il lavoro è governato — e lo sarà sempre — dalla necessità che si traduce nella frase comune del « *bisogno di guadagnarsi la vita* » e si sviluppa nell'unità di tempo che è la giornata. E com'era nel medioevo — e lo sarà anche nell'« *era atomica* » — , si oscillerà sempre tra lavoro e riposo, ogni giorno, come una palla che venga respinta da una parete all'altra.

In altre parole: in ogni epoca perdura, e perdurerà, lo stato di « *necessità* » che ha in sè congiunto il fattore «*demoralizzazione*».

Oggi, portata l'insoddisfazione del lavoratore ad un alto grado di esasperazione, si è elaborata la « *metafisica* » ambiziosa dell'« *ascesa* » dei lavoratori fuori della condizione dei lavoratori a titolo di « *giustizia sociale* » irretendoli con quel grande strumento di seduzione che è la « *rivoluzione* ».

Come « *conquista della libertà dello spirito* » si è inculcato di essere « *oppio* » la religione e con una grossa menzogna-polipo dai mille tentacoli, si crede che il lavoratore verrà a trovare nella « *rivoluzione sociale* » il pane per saziare « *la fame di finalità che costituisce l'essere stesso di ogni uomo* ».

Con balucinanti e fallaci « *speranze* » si è pertanto privato il lavoratore di quella poesia di cui ha bisogno quanto il pane, poesia non racchiusa nelle parole, ma che è alimento e sostanza della sua stessa vita e che può avere solo una sorgente: Dio.

Nell'odierno mondo del lavoro si decantano come « *conquiste sociali* »: il « *riposo* » ridotto alle domeniche, svuotate del concetto

di giorno del Signore, nonchè ad una scarsa dozzina di feste infrasettimanali; le « *ferie* » o « *licenza* » che vorrebbero far dimenticare la « *necessità* » del lavoro e che esercitano purtroppo la funzione di stupefacente (e l'uso degli stupefacenti è sempre tentazione per chi soffre).

Secoli fa, nel calunniato e disprezzato medioevo, le cose dello spirito possedevano causalità ed efficacia anche per i fattori economici .

Onde le feste, distribuite sapientemente lungo l'anno come le pietre chilometriche sulle vie, erano la sorgente prima di umanizzazione del lavoro e l'invito al lavoratore a tesaurizzare la sua vocazione al sovrannaturale. Rispondevano quindi ad una funzione umana, sociale e ad una funzione morale.

Onde la sofferenza fisica della giornata di lavoro trovava sollievo nel riposo che portava con sè la sostanza spirituale atta a colmare quel « *vuoto pesante* » doloroso quanto la fame, che nessuna demagogia potrà colmare.

Chi, come il Weil, nel mondo del lavoro di questa nostra « *era atomica* » è pensoso, chi avverte come il demagogo attribuisca alle condizioni del lavoro sofferenze che sono e saranno sempre iscritte alla natura delle cose, chi oggi si interessa delle « *relazioni umane* » nelle aziende, va a ricercare le cause che hanno impedito al lavoratore di esasperare le sue pene e le sue sofferenze. Tutti costoro — che non mirano a politicizzare il lavoratore — gridano (voci purtroppo sperdute nel deserto?) che il lavoro d'oggi non è più preghiera e che l'urgenza prima per un « *mondo migliore* » di « *piena giustizia sociale* » è l'indirizzare il lavoratore alle cose dello spirito.

* * *

Esaminando il calendario medioevale di una « *libera terra* » della nostra « *bassa bergamasca* » si impara quella poesia che cristallizzava le sofferenze del lavoro e le rendeva accettabili, se non benedette.

In quei tempi lontani il lavoratore dei campi o dell'officina — il cosiddetto « *schiavo* » — possedeva una ricchezza senza confronti e, nella sua propria vita con Dio, raggiungeva quella plenitudine che l'artista cerca indirettamente con la mediazione dell'arte.

Il calendario dei medioevali statuti trevigliesi mi ha distratto da tesi esclusivamente storiche.

E' a considerarsi « *galeotto* » se mi ha portato a richiami di valori spirituali come luce proiettata sull'ordine di uno dei più dolorosi problemi odierni?

COMUNICAZIONE

DEL SOCIO

Cav. Uff. LUIGI PELANDI

STAMPA E STAMPATORI BERGAMASCHI

Giovanni Gutenberg stampava a Magonza la famosissima Bibbia, cosiddetta Mazzarina, nel 1455, il primo libro tipografico che si conosca, rivoluzionando il mondo con l'invenzione dei caratteri mobili.

In Italia la prima apparizione tipografica avveniva solo dieci anni dopo e precisamente nel 1465 a Subiaco per merito del cardinale spagnolo Torquemada che aveva chiamato in quel monastero i due collaboratori di Gutenberg, Corrado Schweinheim e Arnolfo Panhartz per la stampa del rarissimo incunabulo il « Lactantius ». In seguito a Roma nel 1467 e poi a Venezia nel 1469, a Foligno e a Trevi nel 1470. Da quell'anno la mirabile invenzione si sparge sempre più nelle città italiane.

Nella recente « Storia di Milano » (Fondazione Treccani degli Alfieri 1956) pag. 871 vol. VII, l'autrice Prof. Caterina Santoro, assicura che Milano fu la terza città italiana che stampò con caratteri mobili e precisamente nel 1469. Nel marzo di quell'anno il medico Antonio Ceresole d'Alba, dichiarava di conoscere tale arte e s'impegnava con regolare contratto ad insegnare al nobile milanese Galeazzo Crivelli a « *scribere libros in forma cum impressione* ». Non ebbe probabilmente il tentativo un duraturo successo perchè nell'aprile del 1470 tale Antonio Pianella chiese un privilegio ducale per dieci anni come condizione per venire a Milano da Venezia; ma si sà che non se ne fece nulla. Nel 1471 Panfilo Castaldi, il luminare dell'Arte tipografica, medico di Feltre, prendeva accordi per aprire una Stamperia a Milano coi fratelli Antonio e Fortunato Zarotto. I primi libri milanesi conosciuti e che si attribuiscono a Panfilo Castaldi in società coi fratelli Zarotto, sono del 1471 e portano i titoli seguenti: « *De verborum significatione* » di Pompeo Festo, la « *Cosmographia* » di Pomponio Mela e il « *De amore libero* » di Leon Battista Alberti.

A Bergamo dovremo attendere un secolo (1555) prima di vedere un libro stampato in una tipografia nostra.

Veramente alcuni studiosi bergamaschi di bibliografia avevano qualche tempo fà affermato che la data dell'introduzione della stampa a Bergamo era da stabilire con l'anno 1477, ma è stato ricono-

sciuto anche recentemente trattarsi di notizia sbagliata. Il volume che aveva dato luogo a questa asserzione, è stato stampato a Vicenza. Il titolo esatto dello stesso è: « Guglielmi Paielli Equitis Vicentini » - Laudazio in funere Illustrisis Bartolomeo Colei Exercitus Venetorum Imperatoris - In fine: « Orazio funebris... habita Bergomi... impressa Vicentiae; qua diligentissime... Bergomi in foro ante aedem divae Virginis MCCCCLXXVII Finis. E' strano che si sia potuto ricavare da questa dicitura l'induzione che il libro sia sortito da stamperia bergamasca; vi è per di più da rimarcare che i caratteri che hanno servito alla sua impressione sono identici a quelli che venivano usati a quell'epoca dallo stampatore di Vicenza messer Pre Zuanlunardo Longo parroco di San Giovanni da Vicenza, e coi quali tipi nel medesimo anno 1477 egli stampò il libro di Giovanni Canfora: « *De animae immortalitate* ».

Il conte Gallizioli, lo studioso che si è occupato con larghezza ed erudizione dei nostri stampatori, pubblicando l'opuscolo: « Dell'Origine della Stampa e degli Stampatori a Bergamo » presso il tipografo Locatelli nel 1786 (1), raccoglieva la notizia, pur mettendola in dubbio, che il « *Guidonis de Cauliaco Cyrurgia* » fosse sortito da stamperia bergamasca. Ma il libro che il Gallizioli non aveva potuto rintracciare e che citava quindi a orecchio, porta in fine la dicitura: « Venetiis, impressum mandato et expensis Octaviani Scoti, cura et arte Boneti Locatelli 1498 undecimo kalender decembris ». Lo Scoto è quindi l'editore dell'opera, mentre il Boneto Locatelli, lo stampatore, è infatti bergamasco, ma si sà che teneva la sua ottima tipografia a Venezia, non a Bergamo, così come l'avevano Bernardino Benaglio, come Marco Catanello, Bernardino Celeri, Antonio Zanchi e vari altri che hanno lavorato con un senso artistico tale da far considerare i loro libri fra le più accurate produzioni della tipografia dei primi decenni della stampa.

Bergamo mancava di stamperia propria tanto che il Padre Foresti doveva recarsi a Venezia dal Benaglio per stampare il suo « *Supplementum Cronicarum* »; la Comunità di Bergamo doveva stampare i propri Statuti nel 1491 dai Fratelli Britannico a Brescia e pure a Brescia dal Furlino i « Capitoli proibenti le pompe della città di Bergamo » del 1540. Se nel 1553 fosse esistita una stamperia, il Pellegrino non sarebbe andato a Brescia per far stampare la « *Sacra Vinea* » fatta a spese della nostra città. Del resto anche il

(1) Dell'Origine della Stampa e degli Stampatori di Bergamo - Dissertazione di G. B. Gallizioli, all'*Accademia degli Eccitati* indirizzata.

Calvi nelle sue « Effemeridi » accenna alla mancanza di tipografie bergamasche.

Perchè Bergamo in confronto di altre città anche a lei vicine, ha tardato tanto ad ammettere e coltivare quest'arte mirabile che ha tanta importanza per la divulgazione della cultura e per lo sviluppo delle industrie? Io lo attribuisco innanzi tutto alla mancanza di una vera tradizione letteraria. Vi furono lunghi intervalli di tempo nei quali gli studi classici fra noi non ebbero distinti cultori. Diversi gli studiosi nati a Bergamo o qui fioriti, ma essi vennero spinti dai loro studi o dai loro uffici, lontani dalla patria nostra, come il Barzizza e Alberico da Rosciate, come il padre Foresti e il Calepino. Le loro opere vennero stampate lontano e forse non si conobbero tanto presto in patria o si conobbero da pochi privilegiati.

Anche le perturbazioni dovute alle continue guerre non permisero il fiorire degli studi. Ricordiamo che solo fra il 1509 e il 1520 e cioè dalla rotta di Agnadello alla pace di Bologna, Bergamo passò sotto il dominio francese due volte e sette sotto quello di Massimiliano imperatore aiutato dagli spagnoli, ed altrettante sotto la Repubblica Veneta. Il governo timido e tollerante di Venezia dovette dare poi esca maggiore alle intestine lotte tra Guelfi e Ghibellini che dilaniarono la città più forse di qualunque altra ed imbestialirono i costumi. I nobili si circondavano di bravacci armati; mantenendo l'immagine viva della lotta feudale. Anche la fiera minaccia di persecuzioni dalla schiera certamente numerosa degli amanuensi che viveva allora fra le nostre mura, avrà dissuaso i volonterosi appassionati della nuova invenzione ed avrà influito all'esodo di alcuni cittadini che, come detto, avevano aperto stamperie in varie città d'Italia, a Cagli, a Venezia, a Roma, là dove maggiormente fioriva gli studi, dove il governo della città li proteggeva, li incoraggiava, dove le industrie ed i commerci più si estendevano.

Ai nostri tempi, abituati come siamo a non meravigliarci più di nulla, non è tanto facile immaginare la sorpresa e l'ammirazione che l'arte della stampa destò al suo primo apparire. Molti a cui capitava di esaminare due esemplari dello stesso libro, nulla sapendo della nuova invenzione, si facevano il segno della croce, ritenendoli senz'altro opera del demonio perchè, pensando naturalmente fossero fatti a mano col vecchio sistema amanuense che solo conoscevano, non riuscivano a rendersi conto della loro perfetta somiglianza, anzi, perfetta identicità persino nei minimi segni di accenti, di puntini, di virgole! E si capisce altresì l'abbondanza di privilegi, di immunità, di onori concessi dai sovrani ai primi tipografi.

Basti ricordare quelli largiti dal re di Francia Luigi XII nella « Déclaration » del Blois del 13 aprile 1513 «*Pour la considération du gran bien qui est advenu en nôtre Royaume au moyen de l'arte et science de l'impression, l'invention de laquelle semble être plus divine qu humaine; laquelle, grâce à Dieu, a été trouvée et inventée de nôtre temps.*

Secondo Bortolo Belotti (2), ciò sarebbe invece da ascriversi a titubanza e diffidenza dei primi cauti stampatori verso il pubblico della nostra città, che evidentemente non dava ancora affidamento di sicura ed affezionata clientela.

Bernardino Benaglio

Questo maestro è considerato il più antico stampatore bergamasco.

Egli lavorò sempre fuori patria, dapprima a Cagli, poi a Venezia. Recatosi in giovane età nella bella cittadina delle Marche, ivi inaugurò la propria tipografia in unione a Roberto da Fano pubblicando l'opuscolo rarissimo *Maphaei Vegii Laudenis poetae celeberrimi de morte Astianactis opus jocundum et miserabili*, lavoro del 1475 composto con bellissimi caratteri. Altri due volumi fecero seguito nel 1476, una orazione funebre per la contessa Battista Sforza stampata con carattere gotico ed il trattato del Servio: *Servii honorati libellus de ultimis syllabis et centimetrum*. Dopo e per sei anni non si ha più notizia del nostro stampatore. Verso il 1483 sappiamo che è a Venezia ed ha una importante tipografia, come dichiara nei Sermoni di San Bernardo « in Marzaria, tien per insegna Sancto Girolamo » e più tardi magazzini ben forniti di libri nel Monastero di Santo Stefano come apprendiamo dal Sanudo che ne descrive l'incendio del 1529.

Marca
di Bernardino Benaglio

Nell'ultimo decennio del secolo XV, Venezia era diventata la grande officina tipografica, il maggiore mercato librario d'Italia, e ciò spiega perchè i poeti e gli eruditi prosperassero tanto a fianco dei loro editori. La città contava allora duecento tipografi che davano alla luce pressochè 1500 opere, mentre negli stessi anni, Roma non ne produceva che 400, Milano 228, Firenze 179. Dopo i mirabili saggi usciti dalle tipografie veneziane, la stampa negli ultimi anni del '400 e nei seguenti, si rendeva popolare nel sesto, nelle carte, nei caratteri, e fioriva così e si diffondeva per tutta Italia copiosissima.

(2) B. Belotti: *Storia di Bergamo e dei Bergamaschi*, Milano, 1940, vol. II, p 285.

In questa magnifica ed ampia fonte di lavoro si nutriva ed affinava il nostro Benaglio, producendo opere poderose e geniali come il famoso *Supplementum Chronicarum* di Padre Foresti, ristampato varie volte anche da altri tipografi, la *Divina Commedia*, *Le favole di Esopo*, fra i più importanti lavori illustrati del XV secolo, il *Dictionarium* del Calepino che ha fatto la fortuna di tanti editori.

Riporto in nota (3) il contratto stipulato fra il Padre Foresti ed il tipografo per la stampa del *Supplementum* esistente nell'Archivio Notarile di Bergamo sulla trascrizione del prof. Angelo Pinetti. Da esso contratto si rileva che dell'opera pubblicata, come lo dice la sottoscrizione, il 23 agosto 1483, lo stampatore non ne doveva tirare più di 650 copie, mentre l'autore prometteva di rilevarne 200 al prezzo di 90 marchetti ciascuna; che l'autore voleva dedicare la sua

(3) Pacta. « In Cristi Nomine Amen. Die septimo mensis Januarii 1483 Indictione prima in Civitate Bergomi in domi Spec. Domini Benallij quondam Spectatissimi viri domini Guidoti de' Benallijs in civitate eiusdem presentibus testibus. ... (omissis) ....

Ibi venerabilis vir dominus frater Jacobus Filippus de Forestis de Bergomo ordinis heremitarum observantia Sancti Augustini ex parte una et Magister Bernardinus filius ser petroli de Benallis de Bergomo ex parte altera qui profiterunt se aetatem annorum viginti quinque excessisse intercedente ac interveniente prefato domino benallio pervenerunt ac perveniunt ad infrascripta pacta, conventiones promissiones et accordium videlicet:

« Premisso chel ditto Bernardino stampatore da libri tole da ditto venerabile featre Filippo Foresto una opera per lui composta chiamata supplemento de tutte le croniche a stampare a tutte soi spese, zioè di esso M.ro Bernardino, sotto la forma delle littere monstrate et lassate a me notaro la quale eo tengo, in la forma del papiro che parerà conveniente sia a ditta opera:

prima chel promette detto M.ro al ditto frate chel non ne stamperà più de seycento e cinquanta volumi; et chel mantegnerà la forma de le littere mostra-

Item che non la debi intitulare a nessuno excepto al M.co domino Marcan-
teme com bono inchiostro et boni papiri.
tonio Morosino venetiano se lui vole esborsare sedeci ducati per lo correctore;
li quali ducati dicto Magistro Bernardino possa retenere a nome del preditto
fratre Jacobo Filippo et tenerli a suo nome quando sarà compita l'opera et
casu che non pagasse ditti sedeci ducati non ge la debba intitulare; si a chi
parerà a ditto fratre Jacobo Filippo.

opera a Marcantonio Morosini al patto « se lui vole exborsare 16 ducati per lo correttore, et caso quo non pagasse, detti sedici ducati non ce le debba intitolare, sed a chi parerà a ditto Frate Jacopo Filippo » (Foresti). Convien dire, che il Morosini non volesse accettare il patto, poichè sappiamo che il Foresti dedicò l'opera sua alla città di Bergamo, ricevendo in dono 25 ducati d'oro, sotto il titolo: per « *remuneratione et gratitudine* », denaro impiegato poi nel suo Convento.

Item che promette d.o M.ro de non mutare nè rubriche de ditta opera, nè azonzere nè minuire nessuna cosa de ditta opera ma di stamparla bene secondo la forma a lui data per lo ditto fratre con soi numeri e postille e rubriche o tabula.

Item che ditto fratre Jacobo Filippo promette a ditto stampatore di levarne e comprarne ducento volumi imediate che siano stampati pro pretio de novanta marchetti el volume el quale volume debba essere trentacinque quinterni et se fosse più overo mancho de XXXV quinterni deba togliere et decrescere il precio secondo la rata di quinterni, et il precio de ditti ducenti volumi ditto frate promette de pagar in trei termini: zoè un quarto quando sera stampata meza l'opera et eo tunc dicto M.ro Bernardino debia diponere in Venecia tutta l'opera stampata, cioè quella meza... che die a ditto frate et eo tunc deba exborsare per il quarto ducento vinticinque libre de marchetti a c i comandarà ditto M.ro Bernardino per le soi littere.

Item che l'altro quarto ge deba exborsare quando tutta l'opera serà compita di stampare et haverà ricevuto li ducento volumi, li quali ducento volumi ditto M.ro ge li debe dare incassati in Venecia a spese del ditto frate cioè chel paga in Venetia le casse dove se retroveranno.

Item che li altri doi quarti cioè quatrocento cinquanta libre de marchetti ge promette ditto fratre de pagare intra il termine de soy mesi o otto al più dopo haverà ricevuti ditti ducento volumi.

Item ditto M.ro Bernardino promette a ditto fratre oltre i preditti ducento volumi di dare ut in dono vinticinque volumi de altra opera cum questo che lui paghi il papiro de ditti vinticinque volumi.

Item dicto magistro promette a ditto fratre di non vendere a merchadanti nessuni de Lumbardia, cioè da Verona et Bononia inclusive in qua directe nec indirecte nessuno de ditti libri quo ad usque septimum mensem.

Item cum pacto et conditionem che dicta opera debia dicto Magistro Bernardino haver comenzo stampare da qua e per un mese uno proximo chi vene non acadendo a ditto M.ro Bernardino alchuno notabile infortunio el qual obstasse a stampare ditti volumi, sotto pena de perdere la meyta de la mercede de stampar de ditti volumi dusento ut supra et niente di meno sia obligato a dare ditti volumi 225 ut supra et questo sotto la obbligation et patti et modi soprascripti. Quare dictus M.r Bernardinus agens negotia sua separate a dicto patre suo ut diximus pro stipulatione promisist et promittit obligando se et bona sua et res presentia et futura pignore sub poena omnis damni dispendii et interesse etc. (omissis).

(*Archivio Not. di Bergamo* - Colto 713. Atti di Comizolo de Adelaxis).

Liber. 3 Primus

In principio creauit deus ce

Dies primus.

Dies secundus.

Dies tercius.

Dies quartus.

Dies quintus.

Dies sextus.

A 3

La prima pagina del *Supplementum Chronicarum* (Benaglio 1483)

In alto nella iniziale il ritratto di Padre Foresti

(BERGAMO - BIBLIOTECA CIVICA)

Il *Supplementum Chronicarum* porta in alcune copie entro la prima iniziale una miniatura rappresentante un frate che si suppone raffiguri Padre Foresti. Bellissima quella esistente nella nostra Biblioteca Civica. La seconda edizione è del 1486 e contiene 70 illustrazioni raffiguranti le principali città d'Europa e soggetti biblici dell'Antico Testamento, ciò che rende la ristampa assai singolare e

Illustrazione per la *Divina Commedia* (Benaglio 1491)

ricercata. Le vedute di città son ispirate qualche volta da documenti più o meno autentici, ma generalmente sono fatte a fantasia. Fra esse vi è la veduta di **Bergamo** che troviamo riportata anche sotto il nome di altre città. Questi legni hanno poi servito per una terza edizione del 1492, fatta in società col Riccio da Novara, ed utilizzati in altre opere e per altri stampatori.

Al *Supplementum*, fa seguito nello stesso anno un *Missale romanum* che, come dice la sottoscrizione, è stato pubblicato a « cura et impensis B. Benali, Giorgi Mantuani et Paganini Brixiensis ». E' dell'anno seguente l'*Aesopus-Fabulae*, libro di rarità eccezionale e che per le suggestive illustrazioni e figure è segnalato fra i migliori usciti dalle tipografie Veneziane del secolo XV. Del 1490 *Apologetius e Caracciolus-Sermone*. Del 1491 è la *Divina Commedia* col commento del Landino, uno dei migliori lavori del Benaglio, fatto in società col tipografo Matteo da Parma. L'opera preziosa e oltremodo

rara, è ornata da grandi eleganti xilografie al principio delle tre cantiche e di altrettante per la testata di ogni canto, oltre ad iniziali ornate di diverse dimensioni.

L'illustratore veneziano si è ispirato nelle composizioni ai grandi legni stampati nella prima cantica della Divina Commedia impresso a Brescia dal Boninum de Boninis da Raguza (1487). Le incisioni furono poi riprodotte in diverse edizioni posteriori. Così in quella del 1497 di un altro noto stampatore bergamasco, Piero de Zuanne di Quarengii da Palazago bergamasco. Negli anni seguenti, 1493-94, il Benaglio dedica la sua maggiore attività editoriale a pubblicazioni di carattere religioso popolare, illustrandole con legni dalle composizioni semplici e suggestive e dai fregi allora comuni, fregi che andrà ripetendo in altri lavori o cedendo ad altri stampatori.

Marca di B. Benaglio

Marca di B. Benaglio e Matteo da Parma

Ricorderemo fra le più interessanti: *I Fioretti di S. Francesco - S. Bernardus; Ad sororem - Come l'angelo ammaestra l'anima - Monte de la Oratione - De la Confessione di S. Bernardino da Siena - Lamento della Vergine Maria - Vita di S. Antonio de Padoa - Dottrina della vita monastica - Giardino di Oratione - I libri di S. Agostino.* Interpolatamente stampa negli stessi anni: *Le epistole morali di Seneca - Scribendi del Mancinelli - Le Epistole famose di Cicerone.*

Si rallenta la sua attività negli anni seguenti, ed infatti non abbiamo trovato sfogliando cataloghi di incunaboli e l'opera dell'Essling (4), dal 1495 al 1500 di notevole che *Chiromanthia* pubblicata il 25 novembre del 1499.

Il nostro Benaglio si applica poi alla stampa di lavori tipografici più commerciali o per meglio dire più popolari; poi ad una lunga serie di libri religiosi e Breviari e Laudi abbondantemente illustrati. Nel 1511 pubblica con « Ioannem de Cereto de Tridini, alias Tacuinum » l'*Hortus Sanitatis* con vignette a figure e di gusto decorativo; notevole per la bellezza dei tipi e delle splendide inquadrature, il *Breviarium Monasticum* (1514).

(4) Prince d'Esseling: Les livres a figures venitiens.

Più tardi, nel 1517, ristampa ***Aesopus-Fabulae*** e nel 1520 pubblica la sua prima edizione del ***Dictionarium graeco-latinum*** di Ambrogio da Calepio. Famosa opera questa, dopo la Bibbia, la più diffusa a quei tempi e che ha portato il nome del Calepino e della nostra Bergamo ovunque. La prima edizione è del 1502 ed è stata stampata da prete Dionigi Bertocchi a Reggio Emilia, un tipografo vagante che nel contratto da lui fatto nel 1498 col conte Andrea da Calepio, si era obbligato a trasportare la sua tipografia a Bergamo per stampare l'opera sotto gli occhi dell'autore, condizione che poi non osservò affatto. Il conte Andrea doveva anticipare al Bertocchi 160 ducati d'oro più si impegnava di lasciare metà del ricavo delle 6000 copie di cui doveva essere composta l'edizione, allo stampatore. Il prezzo di copertina veniva stabilito in 19 marcelli per volume (5). Il lavoro fu dal Bertocchi modificato con arbitrarie aggiunte e modificazioni. A questa edizione seguirono ben 23 ristampe prima del lavoro del Benaglio (6). Le più accurate furono quelle di Pietro da Colonia (Petrus Liechtenstein) del 1509, e quella del 1513 di Alessandro Paganini. Questa edizione porta la data 10 marzo « die decima Martii ». Il contratto tra lo stampatore e i frati Agostiniani di Bergamo, al quale ordine aveva appartenuto Ambrogio, morto fin dal 1510, si riduceva nello stampare l'opera diligentemente a spese del tipografo, ponendo a lor luogo le lettere greche, e a dare ai frati sessanta delle prime copie. Protetta da un privilegio per 10 anni, nel 1526 il Benaglio ne metteva in vendita altra edizione.

L'incendio del monastero di S. Stefano del 1529 (7) deve aver distrutto tutti gli esemplari rimasti, se spinse il Benaglio a rivolgere due suppliche al Senato Veneto. In esse lo stampatore esagera « pro domo sua » dichiarando anche delle cose non vere, come quelle di aver acquistato il diritto « cum assai denari » per ottenere un nuovo privilegio, o come diremmo oggi, altra proroga di diritto esclusivo di stampa per 10 anni.

(5) Dal 1502 al 1594 il Calepino venne ristampato in ben 50 edizioni, delle quali 30 a Venezia (18 dai soli Aldi) e le altre ripetutamente a Basilea, Lione, Strasburgo, Parigi, Anversa.

(6) Il manoscritto originale è conservato nella Civica Biblioteca, donato dal Sig. Salvi nel 1886 che lo aveva acquistato in quell'anno all'asta libraria Franchi di Firenze.

(7) Narra il Sanudo nei suoi Diari sotto il 4 gennaio 1529. « Se intese come in questa note se impiò el fuogo nel monesterio de San Stefano. Da poi mezza notte fo sentito gran fumo poi gran bampa: principiato da basso nel monesterio vechio de la banda de Santo Angelo. Et perchè molti librari tenevano i loro libri a stampa in li magazeni intrano luogo in... di quelli et brusò, *adeo* in do ore se bruso assai quasi el vechio monasterio la libreria tutta, et tuttavia arde ».

Nel 1525 il nostro tipografo ristampa per conto di Domenico del Neri di Firenze il *Vocabolarium Nebrissense* del quale aveva stampato nel 1519 la prima edizione. Lo stesso anno pubblica invece a sue spese presso gli stampatori Franco Bindoni e Matteo Pasini alcune opere di G. B. Confalonieri, lettore dell'Università da Padova, poi una Bibbia volgare. Nel 1526 coi suoi tipi un *Herborario* riccamente illustrato. L'opera « *Di Pictorio: Omeliae et Quaresimale* » del 1527 è curata invece da Bartolomeo Bianzago suo parente, il quale fa seguire appunto alla sottoscrizione del lavoro, la leggenda « sta in casa del Benali ». Dell'anno dopo è « *Statuta veneta* » (Bernardino Benalio e Compagno). Da ciò si desume che il nostro glorioso tipografo, fatto vecchio, lascia all'allievo la cura della tipografia, ma non cede ancora l'azienda. Infatti, nel 1534 vediamo il suo nome, e per l'ultima volta, sul libro « *Bernardi Justiniani: De origine Urbis Venetiorum* » del quale aveva pubblicato sin dal 1492 la prima edizione.

Di questo maggior stampatore nostro, e fra i più distinti d'Italia, non si conosce l'anno della morte. Negli atti di Giannantonio da Treviso si conserva il testamento del 17 settembre 1517 dal quale si apprende che abitava in Venezia in « confino sancti Vitalis », e che era aiutato nella sua industria per la parte artistica dalla sorella Angela e dalla nepote Laura, mentre Bartolomeo Bianzago figlio della sorella Elisabetta attendeva al traffico di Venezia e di Padova.

La sua tipografia così si spense, ma vive e vivrà nelle sue opere stampate con somma cura ed eleganza e nella maggior parte adornate con illustrazioni fra le più suggestive del suo secolo. Per lui lavorarono certo artisti xilografi egregi della scuola dei Bellini e del Mantegna, indiscutibilmente Ugo da Carpi e Zoan Andrea Vavassore detto il Guadaguino.

BERNARDINO CELERIO ED ALTRI TIPOGRAFI LOVERESI
(DE CELERIS BERNARDINUS DE LUERE O DA LOVERE)

Pare che il Celeri iniziasse la sua attività tipografica a Venezia nel 1478. E' di quell'anno infatti e precisamente del 10 aprile l'edizione delle canzoni di Nicolò Lelio Cosmico che è considerata la sua prima opera a stampa. Deve essersi poi spostato a Padova ed a Treviso, riscontrando nel colophon dei due volumi: *Perotti Nicolaus - Rudimenta grammaticae* e *Dionisyus Halicarnasseus - Antiquitatum Romanarum*, il richiamo a Treviso (1480), mentre si sà che fu in società con Cesare da Parma e con Bernardino Ricci dopo il 1484. Pare ritornasse per poco a Venezia nel 1480. Si fanno ascendere ad una decina le opere da lui stampate. L'ultima che si conosca è: *Strodus - Consequentiae* (1484) a cui fa seguito: *Cicero M. T. - De officiis* stampata dal Celerio in società con Bernardino Ricci da Novara - (Venezia 1484).

Lovere mandò altri suoi figli a Venezia ed a Cremona ad esercitare la stampa nel primo secolo dell'invenzione: SIMONE DA LOVERE che lavorò prima da solo, poi in società col De Choris dal 1489 al 1491 a Venezia, poi per Lazzaro Suardi di Savigliano nel 1497, e nel 1500 per il Torresano di Asola sempre a Venezia. Ebbe dimora in « contrada S. Cassiani ». Le sue opere, secondo il Burger, sono in numero di 21; OTINUS DE LUERE, di cui si conosce l'opera: *Offredus Apollinares - Expositio in primum posteriorum Aristotelis*. Stampato a Venezia nel 1497; RICARDUM FRANCESCO DE LUERE che stampò a Cremona: *Phalaris - Epostalae Phhalaridis impresse* - Cremona 1505 per conto di Domenico de Zavarisiis.

LOCATELLI BENEDETTO, DA BERGAMO
(DE LOCATELLIS BONETUS PRESBITER BERGOMENSIS)

Il primo libro stampato da prete Boneto Locatelli pare fosse: S. Agostino - *De Civitate Dei* (Venezia 1486) eseguito per Ottaviano Scoto da Monza. Per questo nominativo il nostro tipografo dispose sempre dei suoi torchi ed anche dopo la morte dello Scoto lavorò per gli eredi e successori dello stesso. Si servì sempre della marca degli Scoto; la croce col circolo in basso contenente le iniziali S.O.S. sul fondo nero. Altra marca rappresenta un'ancora che sostiene le tre iniziali S.O.S. Due rami fronzuti si dipartono dai lati portanti una fascia sulla quale sta la scritta: *Post tenebras spero lucem*, marca che vedremo usata anche dal primo stampatore di Bergamo, maestro Gallo librar; l'opera *Aegidius Romanus seu Columna* - pubblicata nel 1496 è lavoro di pregio portante figure geometriche nel testo. Il Bertieri nel volume: Editori e stampatori italiani del Quattrocento, registra ben 145 opere uscite dai torchi del Locatelli di vario argomento, ma prevalentemente religioso e scientifico. Questo stampatore è stato attivo fino al 1510, e sempre a Venezia. La Pastorello (Tipografi, Editori e Librai a Venezia nel sec. XVI), cita però un lavoro di commissione datato 1527.

Pietro Quarenghi

(De Quarengis Petrus de Palazzago - Piero Bergamasco)

Era attivo a Venezia dal 1487 al 1517. La sua prima opera datata è l'*Ovidius Fastorum libri* (1492) che per quanto porti nel colophon la marca della volpe con le iniziali T.Z.P. (forse Troilus Zane da Portese) si giudica lavoro del Quarenghi in collaborazione col Zane .Del 1487 sembra sia la *Summula Pauli Veneti*, ma il Bertieri la considera del 1497. Pare che l'attività del Quarenghi non abbia avuto largo successo tanto che il suo nome non viene richiamato se non dopo il 1496. E' stato in collaborazione coi vari stampatori e fra altri col Bevilacqua di Pavia, il Giunta e Giovanni Maria di Occimiano. L'opera più importante pubblicata dal Quarenghi è la *Commedia* di Dante del 1497 con bellissime incisioni in legno per quanto si sappia che esse derivano dall'edizione del 1493 del Capcasa e il *Canzoniere* del Petrarca del 1494 pure corredato di figure. Il Bertieri assicura che le opere che Pietro stampò da solo o in società o per commissione sono in tutto 44 con 24 tipi (13 gotici, 10 romani e 1 greco) con molte iniziali ornate e marche tipografiche dei Soci o dei committenti.

Pubblico qui di seguito l'elenco d'alcuni tra i primi stampatori bergamaschi tolto dallo studio del compianto Mons. Giuseppe Locatelli, già bibliotecario, poi Priore della Basilica di S. Maria Maggiore, inscrito nel suo lavoro: L'istruzione in Bergamo e la Misericordia Maggiore (Bollettino della Civica Biblioteca n. 4 - 1910), al quale faccio seguire i titoli di alcuni altri entrati recentemente nella Civica Biblioteca.

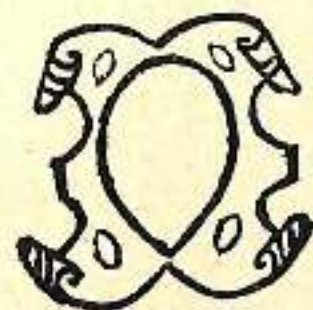
ANTICHI STAMPATORI BERGAMASCHI

STAMPATORE	LUOGO	DATA	PUBBLICAZIONI	OSSERVAZIONI
Benaglio Bernardino, prete	Venezia	s. a.	Bergomensis (Jacopo Phil Foresti) *Confessionale* impresso in Venezia per Bernardino Benalia,	—
»	»	1483	Id. Id. *Supplementum Chronicarum.* Venetiis per Bernardinum de Benaleis 1483 in fol	Ediz rarissima V. *Arch. Veneto* 1887, fasc. 67, pag 195 A. Tessier vi dà un elenco di stampatori in Venezia nel sec. XV. Per il contratto vedi Atti di Cominzolo de Adelaxis 7 gennaio 1483 Arch. Civit
»	»	»	*Missale ;* Cura et impensis Bernard. Ben., Georgi Mantuani et Paganini Brixiensis. 1483.	—
»	»	1492	Bernardus (divus, abbas): *Ad sororem, modus bene vivendi.* Venetiis 1492, per Bernardinum de' Benaleis Pergomensem	—
»	»	1528	*Statuta Veneta.* Venetia per Bern. Benaglio e compagno, 1528.	—
Benaglio Pietro, prete	»	1493	Cornazani M. Ant. *De multis imperatoribus et capitaneis,* 8 nov. 1493 (il privilegio).	Ved Lochis co. Carlo, Catal. Bibl. illustrato. ms. Civ. Bibl R. 20, 31 (10)
Benaglio Vincenzo	»	1492	Augustinus (divus epis) *Sermones ad heremitas et ad alios.* Impressum Venetiis opera et impensis Vincentii Benalei anno MCCCCLXXXXII die XXII januarii.	Dopo la tavola v'è una curiosa stampa rappresentante il battesimo di s. Agostino È questa una delle 5 stampe rare citate dal Gallizioli nella sua dissertazione sull'origine della stampa in Bergamo.
»	»	1493	*Canones brevissimi pragmatices et metrices.* Venetiis, 1493.	È citata in una postilla ms., aggiunta alla pubbl. sopra cit., nell'esemplare della Civ. Bibl.
»	»	»	Lactantii Firmiani. *De divinis institutionibus.* Venetiis per Vincentium Benalium, 1493 in fol.	Ved. *Arch. Ven.*
Bergamo (da) Giovanni di Lorenzo	»	1495	Caraczoli [Caracciolo ?] frate Roberto da Lezze. *Specchio della fede col sermoni,* ecc. Venetia per Zoanne di Lorenzo da Bergamo 1495 in fol.	—
Boutellier Pietro	—	—	—	Ved. Panzer, indice.

STAMPATORE	LUOGO	DATA	PUBBLICAZIONI	OSSERVAZIONI
Camozzi Giovanni Francesco	»	1571	*Avvisi venuti dall'armata dal giorno della vittoria* [delle Curzolari] *fino alli 8 del presente* per Ioan Francesco Camotio. Venetia, 1571.	È dedicata al mag. sig. Giov. Pietro Poncino nob di Bergamo.
Catanello Marco, Scalvicola (Val di Scalve)	»	1480	Voragine (de) fr. Iacobi. *Liber de vitis sanctorum.* Venetiis per Ant. de Strata de Cremona et Marcum Catanellum Schalvicolam socios, 1480 cal. Iulii	Stampò con Antonio *de Strata* da Cremona Ved *Arch Ven.*
Celeri Bernardino da Lovere	Treviso	1478 e 1484	Summaripa Giorgio. Ecco il martirio *cum* tutto il processo formato in Trento pel novel Simone da chanzudei tradito: e in croce messo Trevisii, 1480 per Bernard Celerium die XIIII Iulii.	Ved. Lochis ed *Arch. Ven.* dove forse Bernardino da Lovere è distinto dal Celeri
Commenzoli Francesco, libraio	Roma	Prima del 1554	—	Testamento 1 dic 1554, in atti Curzio Saccoccia — A. Bertolotti, Giunta agli artisti di Lombardia. A S. L a X f I.
Ferrando Tomm.	Brescia	1473	Statuta Communis Brixiae	Ved. Lochis. Il Ferrando fu il più antico stampatore in Brescia, ed era trevigliese.
»	»	1497	*Laetitiae ac Moeroris.* Brixiae 1497.	—
Fino (da) Pietro	Venezia	1568	Dante coi comenti del Velutello. Venetia appresso Pietro da Fino 1568 in 4°.	—
Gandino (da) Gio. A. detto de Caegulis	Bologna	1509-1528	—	Ved. Panser, *An. tip*, vol. XI, pag. 256.
Ginammi Marco	Venezia	1630	Aretino Pietro, *Le Sirene.* Venezia per M. Ginammi in 24.	—
Gregori Pietro	»	1514	S. Antonini, *Summa Confessionalis.* Venetiis per Petrum de Gregoriis bergomensem, 1514 in 8.	—
Locatelli Bonetto, prete	»	1487	Magister de Magistris, Questiones subtiles. Venetiis, Bonetus Locatellus sumptibus Octaviani Scoti.	—
»	»	1493	Ioannitii *Isagoga.* Venetiis per Bonetum Locatellum Bergomensem, 1493, dicembre 18.	—
»	»	1494	Thomas, divus Aquinas. *Expositio in libros posteriorum.*	—
»	»	»	Id. Id. *Super epistulas s. Pauli Commentaria.*	—
»	»	1503	Id. Id. *Quaestiones Disputatae.* Venetiis per Bonetum Locatellum presbiterum bergomensem.	—
Lovere (da) Simone	»	*1489*	*Seneca, Opera. Venetiis per B. de Cremona et Simonem de Luero, 1490 in fol.*	*Ved. Arch. Ven.*
»	»	1505	*Thomae Aquinatis divi, ang., doct., Opera.* Venetiis per Simonem de Luere, 1505 in fol.	Con stemma dello stamp.
»	»	s. a.	Voragine, *Mariale.* Venetiis per Simonem de Luere impensis Lazari Soardi.	—
Mazzocchi Giovanni, editore	Roma	1521	Xenofon, *De factis* ecc. Romae, Ariottus de Trino impensis Ioannis Mazochi Bergomatis.	—
»	»	1522	In quoedam Erasmi Roterd. annotationes.	—
Mazzocchi Jacopo, editore	»	1521	*Epigrammata antiquae Urbis.* Romae in aedibus Iacobi Mazochii Romanae Academiae bibliopolae.	—
Morandi Bartolomeo, editore	Pavia	1504	Gabriel Prezati, *Flagellum Pestis.* Impressium Papiae per mag. Iacopum de Borgofranco sumptibus et impensis Bartholomei Morandi bergomensis, 1504, novembris 27.	A spese del Comune di Bergamo.
Morandi G. Ant da Gandino (?)	Brescia	1525?	—	Ved. Lochis.
»	Venezia	1554	Dante, Divina Commedia *con nove* et utilissime annotazioni. Venezia per G. A. Morando, 1554 in 8° fig.	Rarissimo.
Moscheni Francesco e Simone	Alessandria	1549	Ursinus Ioannes, *Elegiae de peste.* Alexandriae, Franciscus et Simon Moscheni fratres Bergomenses, 1549 in 8	—
Olmo Marco Antonio	Padova	—	—	—
»	Venezia	—	—	Ved. Lochis.
Qualetis Cristoforo da Antegnate	Cremona	1472 1500	—	Ved. Muoni, Memorie storiche d'Antegnate.
»	»	1491	— Christophorus de Quajetis Antegnatus Cremonensis.	Ved. *Arch. Ven.*
Quarenghi Pietro da Palazzago	Venezia	1487	— Per Petrum Bergomensem.	Ved. *Arch. Ven.*
»	»	1492	Suso, *Horologium Sapientiae* Venetiis per Petrum Ioannem de Quarengis de Palazzago.	—
»	»	1498	Petrus de Zuanne de Quarengis.	» »
»	»	1493	Gerson Io., *De Imitatione Xti.* Venetiis per Petrum de Quarengis Bergomensem et per Io: Mariani de Hocimiano de Monteferato.	Non si conosce altra pubblicazione fatta in comunione col d'Occimiano.

STAMPATORE	LUOGO	DATA	PUBBLICAZIONI	OSSERVAZIONI
Quarenghi Pietro da Palazzago	Venezia	1493	Cicero, Rhetoricae Veteris. Venetiis per T. Z. P. et Petrum Io: Q. Pergamen., 1493 in fol.	—
»	»	1506	Aretino Leonardo (Brescia), *Aquila volante*. Venetia per Piero di Quarengi Bergamascho nel 1506 a di VI del mese di marzo.	—
»	»	1509	Duranti Guielmus, *Rationale divinorum officiorum*. Venetiis per Petrum de Quarengis Bergomensem.	—
Sabbio Vincenzo	Brescia	1566	*Constitutiones et Decreta condita in provinciali sinodo Mediolanensi.* Brixie, 1567 apud Thom. Bozolam. — In fine: Apud Vincentium Sabiensem ad instantiam Thom. Boxola 1566.	È il primo che abbia stampato in Bergamo: e vi fu chiamato dal Gran Consiglio.
Suardi Lazaro	»	—	—	Ved. Simone da Lovere.
Zaconi da Romano	—	1488	*Stultifera Navis.* Impressum per Iacobum Zaconi de Romano 1488.	Con belle silografie. Libro raro
Zanchi Antonio	Venezia	1497	— Antonius bergomensis.	Ved. *Arch. Ven.* 1498.
»	»	1498	Veronese padre Paulo, El tractato del santo Sacramento. Venetia, Antonio de Zanchi dicto bergamasco, 1498.	—
			Il Bibliotecario attuale della Civica, aggiunge ai volumi indicati sopra, i seguenti entrati recentemente:	
Gioi Ant. de Bonate	Milano	1480	Ferrari Giov. Petro Practica aureo ad precisione	Vedi Hans 6989
»	»	1483	Gambilionibus Lectura super ...	» 1601
»	»	1489	Vita di S. Caterina da Siena.	—
Lovere (da) Simon	Venezia	1505-1508	Thomae (S.) Aquinatis. Angelici doctoris divi Thomas ...	

Il Bertieri in *Editori e stampatori italiani del Quattrocento* - Hoepli 1929, ricorda fra gli stampatori di origine bergamasca Paulus de Suardis, Notaio stampatore degli «Statuti Mediolani» - 1480. Lo stesso Bertieri nel «Risorgimento grafico» 31 ottobre 1924 in un articolo *Curiosità, bizzarie ed originalità di tipografi italiani antichi*, accenna a Lazzaro Suardi certamente oriundo bergamasco che stampò a Venezia sui primi del Cinquecento, uno dei Maestri italiani più virtuosi e personali. Egli però si sottoscriveva da Savigliano.

Senza perderci in nuove supposizioni, nè affannarci in ulteriori ricerche bibliografiche, diremo senz'altro che il primo lavoro uscito da tipografia bergamasca datato, è il « *Successo de tuta la guerra de Piemonte per insino alli 24 de novembrio, MDLV* ». L'opuscolo di cattiva stampa è in ottavo con 7 carte non numerate. Sotto il titolo vi è un rozzo disegno a semplice contorno di uno stem-

Frontespizio
del primo libro stampato a Bergamo dal Gallo nel 1555
(BERGAMO - BIBLIOTECA CIVICA)

ma. In fine dell'ultima pagina al recto, vi è riportata la nota tipografica « In Bergamo per M. Gallo ali X decembrio 1555 ». Si tratta di una relazione di autore anonimo testimonio oculare dei fatti narrati. Fa seguito al « *Successo della guerra del Piemonte* » il « *Libro de l'origine et tempi de la nobile ed antica città di Bergamo* di M. Bellafino ». Il frontespizio porta la data 20 novembre 1555; l'ultima pagina prima dell'indice, 20 aprile 1556. Qualche copia porta un avanti frontispizio (occhietto) col titolo: « Cronica di Bergamo » e la marca del noto stampatore veneziano Ottaviano Scoto col motto « Post tenebras spero lucem » marca che si trova poi ripetuta sull'ultima pagina del volumetto.

Nella copia della mia raccolta del: *Libro dell'origine e tempi de la nobile e antica città di Bergamo*, vi è inserito un opuscolo dal titolo: *Parentelle d. I. città d. Bergomo*, senza data, ma coi tipi del Gallo che l'occhio pratico del compositore

LE PARENTELLE D. L. CITA D BERGOMO

Alba	auuofie [?]	alza
abzullo	aliprandi	aguzzi
agazzi	aioldi	alardi
alexandri	alforis	alegris
albigi	aliconi	algaroti
agnelli	andenna	adrera
auerara	auogadre	aquili
aqa	arigoni	aragabli [?]
afari	albrisi	aquilini [?]
adelasi		
Brembate	bongke [?]	barili
baronzi	bufelli	baralli [?]
bargonze	bares	bailotti
bafilichi	ballemo	bafsi
balduchini	balanze	bagoldis
beue	baroni	beraii [?]
biancha	biafmate [?]	bonadere
bagnate	bonelli	bolghes
borelle	bolgoni	bont

Il primo saggio della Stamperia del Gallo

[RACC. PELANDI]

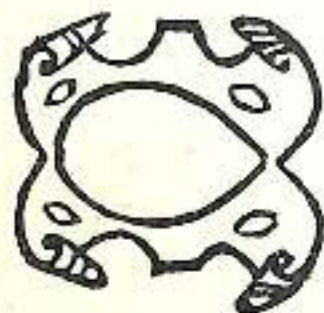
Questi opuscoli rarissimi misurano nell'originale cm. 9,50 per 14.

Le *Parentelle* sono formate di otto pagine coi cognomi disposti alfabeticamente.

Richiamano famiglie bergamasche del XVI secolo delle quali alcune mantengono ancor oggi la loro precisa grafia.

Il *Libro de l'Origine* è composto di sessanta pagine numerate a sola bianca, oltre all'introduzione ed all'indice.

Salvo alcuni capilettera tutto il testo è stampato in un sol corpo di carattere senza sesto nè taccheggio.

LIBRO DE L'ORIGINE, & TEMPI DE LA NOBILE, & ANTICA CITTA DI BERGAMO DE .M. Francesco Bellafino: Nouamente Nella Volgare Lingua Tradotto dal .R. D. Giouan Antonio Licino: Con La Gionta A' In stantia de .M. Gallo & Stampata Per Lui, In Bergamo A de .20. Nouembrio M. D. LV.

Frontespizio di uno dei primi libri stampati dal Gallo

[RACC. PELANDI]

giudica lavoro di prova. Forse è questa la prima stampa uscita a Bergamo?

Interessante per noi il sonetto del Licino in lode dell'opera e soprattutto l'ultima terzina:

> Loda ancor del tuo Gallo el bel costùe
> ch'cò a sue spese et suo novo maeggio
> Al opra gia rimessa a scorto el lume.

E' chiaro il richiamo alla introduzione della stampa fatta dal Gallo a Bergamo. Mentre si deve escludere a priori che il lavoro sia uscito dalla tipografia Scoto, allora e prima d'allora fra le più accurate e nitide di Venezia, si arguisce facilmente che il Gallo a corto di quattrini deve aver acquistato dallo Scoto materiali fuori uso, fondi di cassa e fra essi la marca del maestro veneziano. E che il Gallo tirasse avanti male la sua povera officina, lo si desume da una deliberazione consiliare per prestito di caratteri e concessione di danaro al maestro Gallo librar per forniture di stampati. Se il Commune gli prestava caratteri è facile arguire che il povero stampatore era in possesso solo del torchio e del materiale necessario per imprimere. Certo non si sarà fatto prestare i tipi per spedirli a Venezia o in altre città siano pur vicine a Bergamo.

Avanti frontepizio di uno dei primi libri stampati a Bergamo (MILANO - BIBLIOTECA AMBROSIANA)

VINCENZO SABBIO

Dal 1556 al 1576 non si hanno notizie sull'esistenza di stamperie bergamasche. Il Calvi nelle « Effemeridi » riportando l'ordinanza consiliare del 14 febbraio 1576 registra che veniva accor-

dato allo stampatore Vincenzo da Sabbio della Contrada S. Cassiano sotto certi patti e condizioni il permesso di esercire la stamperia e di usarla soprattutto per conto della Comunità. Vincenzo Sabbio si obbligava a procurarsi quattro corpi di caratteri, ottenendo dal Comune in cambio ottanta scudi annui e la casa per suo uso.

Pochi sono, i volumi da lui stampati ed anche quelli di scarso valore tipografico. Nella Civica Biblioteca si conserva il primo lavoro: « *Almi Medicorum Bergomi Collegii Statutum* » che porta la data 1577. Poco tempo dopo e precisamente sotto la data 14 agosto 1578 il Sabbio cedeva a Comino figlio di Venturino da Venturetti da Sabbio la sua tipografia; e nel contratto redatto dal notaro Averara è indicato tutto il materiale ceduto rispondente a 10 mila lettere, figure pezzi n. 34; torchio fornito più stagno netto P. 17. Con tale povero materiale il maggiore dei tipografi bergamaschi Comin Ventura iniziava la sua stamperia nei pressi del Mercato delle Scarpe; finalmente alla distanza di oltre un secolo dall'invenzione mirabile di Gutenberg, dopo i miseri saggi del Gallo, gli scarsi lavori di Vincenzo da Sabbio, la nostra tipografia assume vera importanza.

Comin Ventura

Non bergamasco d'origine Comin Ventura qui rimase buona parte della sua vita e dai maggiorenti del Comune ricevette la cittadinanza onoraria. Il Calvi nelle « Effemeridi » lo dichiara la « Fenice degli stampatori dotto autore più che erudito » per le aggiunte e dediche ai molti lavori pubblicati. Il suo primo libro è: *Pharmacopea Collegii Medicorum Bergomi*. Ad esso fecero seguito circa 300 volumi nei suoi 38 anni di lavoro. Segnalerò fra essi: *Lo specchio di Guerra* del Vescovo Panigarola adorno di graziose incisioni in legno raffiguranti soggetti guerreschi tolti dalla Bibbia, oltre a contorni decorativi, iniziali, testate, finali, nello stile esuberante del secolo, fregi che ripeterà in molti altri lavori e

La marca di Comin Ventura

che i figli Valerio e Pietro ristamperanno fino a sazietà; *La caccia di* Erasmo da Valvasone, con diverse incisioni interessantissime delle varie forme venatorie usate in quei tempi: « *Sole della lingua santa* »; una grammatica ebraica — forse la prima stampata con caratteri originali, mobili —. Nel 1592 si applica a preziosità tipografiche. Volumini minutissimi da cavare gli occhi leggendoli — misurano cm. 6 x 8 — stampati con caratteri microscopici (corpo 5) in tondo e corsivo, edizioncine che poi ristamperà per conto di un libraio di Milano. L'anno prima ci aveva dato un saggio come doveva essere fatto un giornale. Prendendo motivo dall'incendio della fiera avvenuto il 24 agosto di quell'anno, pubblicava un foglio pochi giorni dopo il disastro dal titolo: « La vera narratione dell'incendio della fiera di Bergamo col notabil danno de mercanti »,

LA VERA NARRATIONE DELL'INCENDIO DELLA FIERA DI BERGAMO, COL NOTABIL DANNO de Mercanti, che vi si sono trouati, COME DIFFVSAMENTE in quella si tratta.

IN BERGAMO,

Con licenza de' Superiori.

(Ed. Comin Ventura 1592)

titolo che sembra di dover vedere stampato su tre colonne. Un corrispondente non potrebbe far di meglio. C'è la descrizione della fiera, ci sono i particolari sul punto dove l'incendio scoppiò che fu la spezieria del magnifico Tomaso Orio, ecc. La corrispondenza è completa, e non vi mancano i versi sul fatto di cronaca ed il madrigale finale:

Spera Bergamo, spera
che la fiamma divina
E' di grazia, cagion, non di rovina
. . . .
E se discopre ai corpi un danno certo
A l'alme mostra un paradiso aperto.

e la ristampa nello stesso tempo per conto di un tipografo di Verona: Sebastiano Dalle Dame.

Il libro, delle Azioni di quell'anno ci informa che il nostro stampatore era citato a comparire davanti al Tribunale di Venezia certo per aver divulgato qualche lavoro senza essersi procurato il permesso di ristampa. Il Commune deliberava di sostenerlo non solo ma chiedeva che la discussione della causa fosse trattata presso il nostro Foro. Già alcuni anni prima Comin Ventura aveva ottenuto dal Commune il diritto esclusivo di stampa: « Stampatore alcuno non possa stampare cosa alcuna sotto pena di scudi cento senza il visto di tre idonei et prudenti cittadini nominati dal magnifico Consiglio a fine d'ostar a disordini che potessero nascere dallo stampar cose in detrimento dell'onor divino e pubblico o privato danno ». Per festeggiare il nostro stampatore, Bergamo gli farà poi coniare una medaglia che ancor oggi si può vedere nella Civica Biblioteca.

I figli di Comin Ventura - Marcantonio Rossi e Successori

L'attività di Comin Ventura viene troncata nel 1617. La morte lo colse in quell'anno, e precisamente il 7 gennaio e fu seppellito in S. Cassiano nella chiesa ora soppressa. Gli successe il figlio Valerio che pur non raggiungendo la perizia del genitore, lasciò nella cinquantina di volumi da lui stampati orma non ignobile della sua mano. Morto nel 1626, l'officina proseguì per poco sotto la direzione del fratello Pietro. Di lui si conosce una sola decina di opere e tutte di mediocre merito. L'ultimo lavoro è il « Martirio di diecimila soldati » del Mazenghini. Al nome dello stampatore Pietro Ventura troviamo però unito quello di Marcantonio Rossi, il ti-

pografo che aveva sposato poco tempo prima, la figlia di Valerio. La peste memorabile del 1630 deve aver colpito anche l'ultimo figlio di Comino e con lui si spegne il ramo diretto dei Ventura. Germuglierà però presto quello dei Rossi, ottimi tipografi che faranno

IL
MEMORANDO CONTAGIO
Seguito in Bergamo l'anno 1630.
HISTORIA
Scritta d'Ordine Publico
DA LORENZO GHIRARDELLI.
Libri Otto.
CONSACRATA
All' Immortalità
DELLA STESSA ILL.ma CITTA
DI BERGAMO

IN BERGAMO, M. DC. LXXXI.
Per li Fratelli Rossi Stampatori di essa Città.
CON LICENZA DE SVPERIORI.

Frontespizio di un libro famoso con la marca dei Fratelli Rossi
(RACC. PELANDI)

onore al loro emblema, un lauro rigoglioso col motto solenne: « Decus tutamen ».

Marcantonio Rossi, come ho detto sopra, sposava la figlia di Valerio Ventura di nome Prudenzia, il 27 gennaio 1630 ricevendo in dote 500 scudi e la metà della stamperia. Così gli utili venivano divisi fra Pietro Ventura e Marcantonio Rossi firmando per l'azienda coi due nomi.

Nel 1632 il Rossi rimase solo esercendo la stamperia per circa 25 anni, ottenendo le prerogative e il titolo di Stampatore della Città nel 1633. I suoi tipi di buon gusto, la perfetta correzione del testo, lo portarono a buona nomea.

Venuto a morte nel 1656 gli succedettero i figli Alessandro e Girolamo. Essi, come il Comin Ventura, seppero combinare delle coedizioni con librai di Milano e di Venezia, pubblicando dei numeri unici di tipo giornalistico, magnificanti le vittorie dell'esercito della Serenissima, come: *Nuova e distinta relazione della segnalata vittoria del 1685 dell'Ecc. Commissario Michiel* ed anche: *Relazione sulla vittoria di Coron dell'11 aprile 1685*. Numeri unici pubblicati poco tempo dopo la data suddetta, sul testo di un corrispondente di guerra d'allora.

Nel 1688 rimasto solo Girolamo pose in ditta il figlio Antonio e questi morendo istituì suo successore Pompeo Savioli nel 1771, nipote della moglie di Girolamo. Nel 1797 e precisamente il 23 maggio il Savioli pubblicò il primo giornale stampato a Bergamo: « Il Patriota ». Un periodico a quattro facciate che ebbe vita dal 23 maggio 1797 al 10 novembre dello stesso anno. Usciva il martedì e il venerdì esaltando la Repubblica. Ricorderò che dal Natale del 1796 venuti i francesi a Bergamo, trionfò la rivoluzione e che il 12 marzo dell'anno dopo, calavano dal Castello le insegne venete e si proclamava la municipalità bergamasca. Nell'aprile dello stesso anno, spenti i tentativi di rivolta dei reazionari, veniva solennizzata la Repubblica. Ed è appunto in quest'epoca che ha veramente origine il giornalismo bergamasco. Al 50.mo numero stampato il 20 brumaio-anno I della Repubblica Cisalpina (10 nov. 1797) il foglio cessa di vivere. Certo l'altro periodico: « Il Giornale degli uomini liberi », stampato dal Locatelli, sarà stato il concorrente molesto.

Nel 1798 Paolo Crescini, acquistava la stamperia dei Rossi, firmando « Ditta Eredi Rossi », oppure « Paolo Crescini Eredi Rossi ». Da padre in figlio si va così fino al 1870. In quell'anno la tipografia passò per acquisto a Carlo Colombo e nel 1884 a Fagnani e Galeazzi, ditta scioltasi intorno al 1896.

Pietro Lancellotti

Non mi addentro ad accennare particolareggiatamente di tutte le stamperie che nel frattempo sorsero e cessarono in Bergamo. Del resto mi sarà dato accennarne ad alcune nel seguito del testo.

Per ora mi soffermo solo sul nome di tre stampatori del tempo passato che lasciarono orme veramente rilevanti della loro attività, del loro personale buon gusto e cultura. Intendo accennare alle ditte Pietro Lancellotti, Francesco Locatelli e Vincenzo Antoine.

La ditta Pietro Lancellotti si apriva nel 1741 in Borgo San Leonardo nei pressi di S. Benedetto, direttore e proprietario, l'abate Jacopo Calisto nativo di Carona, uno studioso soprattutto di lingue e matematica, autore fra altro di « *Quadratura e Triangoli mistilingui* » e di « *Raccolte di Poesia* » datate degli anni 1759-1760-63. Date le sue doti culturali, gli studiosi del tempo (era anche socio attivo dell'Accademia degli Eccitati) frequentarono assiduamente la sua stamperia ed a lui si rivolsero per la stampa delle loro opere che egli impresse con ogni cura e con tutti gli accorgimenti dell'arte tipografica. Ricorderò l'*Opera omnia* del bergamasco Padre Maffei, gesuita storico delle Indie: le *Rime* di Pietro Bembo; quelle del Petrarca; Le *Stanze* del Poliziano; *Sentimenti di S. Carlo Borromeo* con ritratto del Santo inciso dal Mercuri e tante altre. Morto nel 1781, la sua perdita fu notata e pianta dai letterati bergamaschi d'allora. Ricorderò solo le parole dell'abate Serassi, uno dei maggiori eruditi di quel tempo: « La perdita che abbiamo fatto del nostro dotto e tanto benemerito signor Calisto mi è riuscita molto sensibile. La nostra patria deve moltissimo all'industria, alla erudizione e al buon gusto che ebbe questo letterato e le belle edizioni da esso procurate saranno in ogni tempo in grandissimo onore ». Aveva per marca un lauro fiorente con la scritta: *Miraturque novas frondes et non sua poma*, allusivo allo sviluppo della sua azienda, che appena iniziata non poteva dar frutti e che poi cambiò con l'incisione riproducente un cavallo alato, segno del suo volo verso il Cielo dell'arte.

La marca dello stampatore Lancellotti

Tutto il materiale tipografico passò poi in mano di Lodovico Gavazzoli, libraio di via Pignolo.

La tipografia Santini fu fondata nel 1720 e si chiuse onorevolmente nel 1757 per la morte dello stesso proprietario. Il figlio del Santini avendo abbracciato il sacerdozio e non intendendo occuparsi dell'azienda, la vendette a Francesco Locatelli.

Il Santini modesto stampatore, va ricordato per la lunga lite sostenuta contro l'erede Rossi. Aveva la sua stamperia in Borgo S. Leonardo e per qualche tempo eseguì solo lavori commerciali clandestinamente, perchè non gli era permesso di aprire la stamperia per un'Ordinanza Municipale che favoriva solo i Rossi. Il testo della stessa diceva: « Alcuna persona, ecc. non ardisca sotto qualunque colore o pretesto d'impiantar stamperia pubblica in questa città e territorio ». Fino dal principio il Santini aveva rivolto suppliche ai Rettori ed agli Anziani della Città a seguito delle quali l'autorità deve aver fatto i conti nelle tasche dei Rossi che si erano arricchiti non poco ed acquistato case e terreni coi redditi della loro industria nonchè pagata una grossa somma per continuare nel privilegio speciale. Visto che il ricorso minacciava di andar per le lunghe, il Santini mandò suppliche perfino al Serenissimo Principe, il Doge di Venezia. Finalmente nel 1724 ecco la sentenza che permetteva al Santini di usare i suoi « torcoli » alla luce del sole purchè venisse pagato ai Rossi un certo numero di ducati d'argento, e limitasse la sua opera « a stampare e vendere e dispensare tutti quei libri e altro che più gli piacesse salvo le stampe camerali, per il servizio dei Dazi, Appalti, ecc. » (8).

Da allora vedremo a Bergamo moltiplicarsi il numero degli stampatori, suscitare fra essi l'emulazione, aumentare le edizioni, i giornali, le pubblicazioni illustrate.

FRANCESCO LOCATELLI

La Stamperia Francesco Locatelli, che teneva l'officina in Borgo S. Leonardo, proviene, come detto sopra, dalla ditta Giovanni Santini. Il nostro tipografo quale nuovo proprietario esercì la Stamperia col figlio Giovanbattista, un egregio cultore della nostra arte, il quale, verso il 1800, passò alla direzione della Tipografia Nazionale, poi Reale di Milano. Pubblicò molte opere e fra esse notevoli: *Primi principi di cosmografia* (1766), un ottimo manuale scolastico che non si può dire sia stato superato da trattati

(8) A proposito di Giovanni Santini vedasi mio articolo su « L'Eco di Bergamo » del 24 giugno 1948 dal titolo: « Due stampatori bergamaschi del XVII secolo in causa ».

moderni; *Vite dei pittori, scultori e architetti bergamaschi* del Tassi, opera ricercatissima (1793); *La vita del Tasso* scritta dall'abate Serassi (1790) con incisioni dell'Orelli; *Le pitture notabili* del Pasta, un volume di cattiva stampa, ma preziosissimo. E' poi ricordevole questo stampatore per aver pubblicato gli «Avvisi della Repubblica Bergamasca ». A proposito di essi mi par opportuno trascrivere l'editoriale pubblicitario divulgato per gli abbonati alla Raccolta:

« Il buon Cittadino debbe sempre aver sott'occhio il quadro « di tutto quello che può ispirargli del patriottismo, onde consul- « tarlo ad ogni passo negli interessi della Patria. Un quadro di si- « mil fatta si è appunto una raccolta di tutti gli editti, ordini e atti « che verranno pubblicati dalla Municipalità e qualunque altra co- « sa spettante alla Rivoluzione. Egli è il cittadino Locatelli stam- « patore che promette al Pubblico una tal collezione, ecc. ecc. Le « associazioni si riceveranno al suo negozio in Borgo S. Leonardo; in « Città dal cittadino Alessandro Natali ed in Borgo S. Antonio dal « cittadino Francesco Milesi ».

Il titolo preciso di questo lavoro è: *Raccolta degli Avvisi, Editti, Ordini*, ecc. pubblicati in nome della Repubblica Bergamasca dalla Municipalità e suoi comitati con l'aggiunta dei discorsi patriottici concernenti la Rivoluzione - Anno V Repubblicano - dalla Stamperia Locatelli. Il volume comprende ben 528 pagine in ottavo e si estende a tutto l'anno 1797.

Il secondo volume stampato invece dall'Erede Rossi, ha qualche variante nel frontespizio e nell'introduzione. Ci informa che il cittadino Locatelli era stato chiamato a presiedere la Tipografia Nazionale della Repubblica in Milano ma che però il lavoro « sarà continuato fino alla fine e verrà da lui Rossi stampato ». Il prezzo dell'associazione sarà di L. 10 ogni sessanta fogli!

I cambiamenti politici faranno però sospendere la pubblicazione. Infatti la Raccolta formata di sole 192 pagine, chiude il 3 Ventoso dell'anno VI Repubblicano.

VINCENZO E GIACOMO ANTOINE

Nel 1777 veniva da Brescia il tipografo Vincenzo Antoine, oriundo francese, ed apriva in Borgo S. Leonardo una ben attrezzata tipografia che cercò di alimentare con l'andar del tempo rifornendosi di caratteri dalle migliori fonderie di Venezia e bodoniane di Parma. Pubblicò bellissimi volumi, qualche volta adorni di magnifiche tavole e fra essi il *Codice Diplomatico* del canonico Lupo; *Gli scrittori di Bergamo* del Vaerini, la *Versione della Gerusalem-*

me Liberata in ottave bergamasche di Carlo Assonica, *La Storia antica di Bergamo* del Rota.

L'Antoine morì nel 1804 e gli succedette il figlio Giacomo, nato a Bergamo il quale tenne per una trentina d'anni la Stamperia e che poi cedette al Tiraboschi; tutto il materiale più tardi passò alla ditta Sonzogni.

Giacomo Antoine si applicò invece al ramo librario ed alla stampa di sue produzioni letterarie. Le « Notizie Patrie » del 1843 parlando della sua morte avvenuta l'anno prima, dà di lui e della sua opera molte interessanti notizie. Ricorderò che la figlia di Giacomo Antoine, sposò un Palazzolo; frutto di questa unione sarà **Don Luigi Palazzolo**, il grande benefattore, fondatore delle pie Istituzioni Palazzolo. Il negozio venne rilevato dalla ditta Crescini e fuso nella sua ragione sociale. La Crescini aveva in quel tempo l'officina in principio della Contrada di S. Pancrazio, verso il Mercato delle Scarpe. Nel gennaio del 1823 si trasferì in via S. Alessandro.

Al principio dell'Ottocento a Bergamo esercivano l'arte tipografica la Stamperia Ignazio Duci, Luigi Sonzogni, Alessandro Natali, Giovanni e Prospero Mazzoleni e Rizzardo Crescini successo alla fraterna Rossi.

Ignazio Duci, Luigi Sonzogni e Successori

Luigi Sonzogni iniziava il suo lavoro in alta città e precisamente in via Gombito, di fronte alla scalinata di Piazza Vecchia nel 1804, assorbendo una modesta officina, quella di Ignazio Duci, ma che ha una certa importanza presso i raccoglitori di memorie nostre perchè editrice del « Giornale degli Uomini Liberi », seconda ed ultima trasformazione. I primi numeri, come già accennato, erano stati stampati dal Locatelli e precisamente dal 4 luglio 1797 al 3 aprile dell'anno dopo, mentre il Duci lo stampò dal 3 luglio 1800 al 24 ottobre di quell'anno. A proposito della fine di questo periodico riproduco parte dell'avviso che chiude la vita del giornale firmato dal suo direttore Muletti: « Il cittadino Giacomo Muletti — il compilatore — avendo ottenuto un posto di Gabelliere, avverte il pubblico, che cesserà di sollecitare il genio dei malvagi con le sue bugie, imposture e calunnie del suo " Giornale degli Uomini Liberi ". Disdice e ritratta quanto ha pubblicato in pregiudizio di tutti li cittadini tanto costituiti in podestà, quanto privati, e giura, che unicamene spinto dalla dura necessità di procacciarsi il vitto e vestito, si è indotto all'odioso spediente di vendere la detrazione

e la calunnia. Con il presente tratto di repubblicana ingenuità spera un generale perdono, e si lusinga di schivare l'esecrazione pubblica e le private vendette, cui meritatamente si è esposto ».

Una ritrattazione in piena regola, fatta con faccia tosta più che con repubblicana ingenuità.

La Stamperia Duci nata nel 1797 chiudeva nel 1804.

Tornando alla Stamperia Sonzogni, accennerò che il principale lavoro fu la stampa del « Gazzetta del Serio », il primo periodico bergamasco del nuovo secolo, un giornale che ebbe vita dal 1806 al 1810 magnificante le vittorie di Napoleone. Il titolo si cambierà poi in «Il Giornalista del Serio» seguito nel 1811.

Bergamo caduta col Lombardo-Veneto nel 1814 sotto l'Austria, non pubblicò periodici per vari anni. Solo nel 1818 la ditta Sonzogni stampava « Il Giornale d'Indizi Giudiziari della Provincia di Bergamo » che cesserà nel 1828, un'arida gazzetta ufficiale, senza alcun carattere particolare; utile soltanto ai cittadini per conoscere quanto potesse servire loro in materia di affari amministrativi e giudiziari. Il compilatore era ancora quel Muletti di cui abbiamo letto l'avviso per la chiusura del « Giornale degli Uomini Liberi » ora fattosi austriacante!

BERGAMO
OSSIA
NOTIZIE PATRIE
RACCOLTE
DA C. FACCHINETTI
ALMANACCO
PER L'ANNO 1817.
ANNO III.
IN BERGAMO
DALLA TIPOGRAFIA SONZOGNI.
Si vende nel suo Negozio di Città, in quello di Borgo e nelle sue Cartare in Alzano, che si trovano fornite anche dei libri dozzinali.

Frontespizio della III annata di « Bergamo ossia Notizie Patrie »
(RACC. PELANDI)

La Stamperia Sonzogni iniziava allora la serie di volumi annuali dal titolo « Bergamo, ossia Notizie Patrie » una collezione preziosissima che va dal 1815 e chiude col 1892. Sonzogni ne fu la proprietaria editrice fino al 1823. Subentrò poi la Stamperia

Mazzoleni, la quale migliorò i volumetti inserendo in pressocchè tutte le annate una incisione in rame interessante perchè riproducente vedute della città, angoli della stessa di quel tempo ed in tono romantico come volevano i tempi. Aumentò il numero delle pagine e, scomparso il Facchinetti, compilatore degli annuari, farà redigere il testo da vari egregi scrittori. Dal 1858 la serie sarà continuata dal Pagnoncelli, e si chiuderà definitivamente, come detto sopra, con l'anno 1892.

Per chi volesse un seguito, ricorderò che si stampò per vari anni il Diario Guida di Felice Carnazzi, poi, ad anni di distanza, la Guida di Bergamo del Santifaller.

Nel 1835 alla morte di Luigi Sonzogni la ditta proseguiva con Domenico Salvi, marito dell'unica figlia di Giovanni Sonzogni di Luigi premorto al padre. La Stamperia sotto il Salvi continuò alla meglio fino al 1873. Cambiato da poco il governo e decretato il trasporto del Municipio dall'alta alla piana città, la ditta si vide minacciato l'ultimo cliente d'importanza, il Comune stesso. Così Domenico Salvi cedette per sei mila lire ai Gaffuri e Gatti la tipografia, ritirandosi dal commercio.

Natali - Secomandi

La ditta Alessandro Natali ha inizio nel 1798 e pare esercisse in principio una tipografia clandestina nei sotterranei del Teatro Sociale. Morto l'Alessandro, gli succedette il figlio Pietro che seguì le orme paterne e morto anch'egli nel 1848 la ditta passò in mano al fratello, poi nel 1900 alla signora Teresa Valania nipote di Pietro Natali e figlia di Giovanni Valania distintissimo incisore e fonditore di caratteri tipografici della Stamperia Vaticana, morto a Roma nel 1831, la cui iscrizione lapidaria fu dettata dal Cardinale Mai. E' ricordevole la ditta Natali soprattutto perchè ha pubblicato il *Redattore Politico*, un periodico che ebbe vita dal 13 gennaio 1800, al 29 maggio di quell'anno, un giornaletto incolore che contrariamente al suo titolo non si interessava di politica, e che cessò col torno delle truppe francesi vittoriose. Fu anche l'editore dei primi 3 volumi delle *Memorie Istoriche di Bergamo* di Giuseppe Ronchetti, sette tomi assai ricercati (1805-1839) (gli altri quattro furono pubblicati dal Sonsogni e dal Mazzoleni). Il Natali fu anche lo stampatore del primo numero de « l'Unione » (15 aprile 1848) il giornale rivoluzionario diretto da Gabriele Rosa. La Stamperia Natali forse

accortasi delle idee avanzate del giornale, pare non avesse più voluto saperne, tanto che i numeri seguenti, uscirono tutti dalla Stamperia Mazzoleni.

Verso il 1800 nella ditta Natali entrava il signor Maggioni che più tardi si associò con Defendente Secomandi. Attualmente la tipografia Secomandi ha il recapito in via Pignolo e conserva la antica dicitura: « Tipografia Vescovile ». Essa detiene una interessante Patente Napoleonica datata dal 1812 con la quale era fatto obbligo al fondatore Alessandro Natali di prestare giuramento di « non istampare cosa alcuna che offenda i doveri dei sudditi verso il Sovrano o gl'interessi dello Stato ».

Mazzoleni

La ditta Giovanni e Prospero Mazzoleni ebbe inizio nel 1818 con materiale in parte della tipografia Antoine. La fraterna esercitò l'azienda unita fino al 1825. Mancato in quell'anno il signor Giovanni, proseguì solo il signor Prospero fino al 1836 anno della sua morte. Da allora la ragione sociale fu così variata: Fratelli Pagnoncelli e Fratelli Zenoni eredi di Prospero Mazzoleni, e questo fino al 1854. L'anno dopo Vittore Pagnoncelli rilevava in proprio l'azienda e proseguiva da solo. La ditta originaria Mazzoleni aveva la Stamperia nei pressi del Mercato delle Scarpe, poi più tardi si trasportò in Borgo S. Leonardo - contrada S. Alessandro n. 663, dove attualmente si trova la ditta Greppi. Presso questa tipografia ebbe inizio il 2 gennaio 1829 il « Giornale della Provincia di Bergamo » che durò fino alla fine del 1830, un foglio ricco di battute briose dovute soprattutto ad Adolfo Gustavo Maironi, ad Ottavio Tasca, a Giuseppe Mangili ed a Girolamo Giambarini. Alla tipografia Mazzoleni si unì presto una buona calcografia dalla quale uscirono incisioni oggi assai ricercate. Pubblicò un voluminoso catalogo di libri che si trovavano vendibili nel suo negozio, catalogo interessante perchè enumera le opere in vendita di quel tempo delle quali molte d'interesse bergamasco e coi prezzi di copertina d'allora. A proposito ricordo d'aver letto sulle « Notizie Patrie » del 1853 che durante gli anni 1836-1852 questa Stamperia aveva messo in vendita ben 440 opere nel complessivo numero di 400 mila copie, cifra enorme per quei tempi, tanto più se si pensa che i singoli fogli erano stampati uno per uno, puntati a mano col torchio tipografico a vite di legno. Ed a tale proposito devo aprire una larga parentesi.

Il Torchio Tipografico

Oltre ai caratteri mobili, Gutenberg ha il merito di aver costruito fino dal 1440 a mezzo del meccanico tedesco Sahspach il torchio tipografico, modificazione del torchio per la stampa delle xilografie, che come si sa, è stato suggerito dal torchio per l'uva. Tale torchio che aveva la vite di legno ed agiva a leva, stampava al massimo 20 copie all'ora. Tale modesto mezzo durò oltre tre

Il torchio tipografico — dal frontespizio del *Dictionarium* di Ambrogio da Calepio (Calepino)

secoli con leggere modificazioni nella vite sostituita dal metallo invece che di legno e dal piano di stampa allargabile e ribaltabile. Il torchio meccanico è del 1800! Veramente Leonardo, il maggior genio del Rinascimento, aveva già ideato verso il Cinquecento un torchio azionato da ruote e pulleggie, come si può vedere nel Codice Atlantico esistente nella Biblioteca Ambrosiana a Milano al foglio 357 e 358. Alla mostra leonardesca del 1939 a Milano erano esposti i modelli di tali torchi, dai quali sempre più ci si convince della grande modernità del pensiero di Leonardo.

Il torchio meccanico è dovuto ad ogni modo al tedesco Koenigh, inventato al principio del XIX secolo; la prima macchina, al binomio Koenigh e Bauer ed stata costruita intorno al 1811 dietro ordinazione del direttore del giornale londinese *Time*. A Bergamo però solo intorno al 1870 si usò tale macchina ed il merito della sua diffusione lo si deve soprattutto a Paolo Gaffuri, il geniale, indimenticabile *Sòr Paolo* che tutti i vecchi tipografi ricordano con tanta venerazione. Se Bergamo deve al Comin Ventura lo svolgersi dell'arte tipografica, a Paolo Gaffuri, il fondatore dell'Istituto d'Arti Grafiche si deve il grande sviluppo, la nomea di quest'arte nel campo industriale e culturale.

Vittore Pagnoncelli

Nel 1855 Vittore Pagnoncelli si staccava di fatto dalla ditta Mazzoleni e gestiva personalmente la tipografia. Il fervore, la passione e l'occhio tecnico di questo dinamico tipografo, portarono presto a larghi, insperati risultati di vendita delle sue produzioni, tanto che dovette raddoppiare il personale ed i torchi di stampa. Aumentò le edizioni di libri religiosi e volumi dei nostri migliori autori d'allora, di Carlo Gioda, di Gabriele Rosa, del Rupini, di Angelo Mazzi. Pubblicò per conto del Comune gli Atti del Consiglio, molte annate delle « Notizie Patrie » e la « Gazzetta di Bergamo » che era successa al « Giornale di Bergamo », già stampato dal Crescini fino dal 1848. Veramente anche due annate della Gazzetta e precisamente il 1856 e 1857 di tinta liberale vennero stampate dal Crescini; poi per la censura ecclesiastica (era allora Vescovo Mons. Speranza), il giornale dovette sospendere la pubblicazione. L'umiliante dichiarazione del direttore, il dottor Cremonesi, comparsa nella Gazzetta del 1.o gennaio 1858, permise la ripresa della stampa, ma da allora essa avvenne presso il Pagnoncelli. Intorno a questo giornale si stringeva il fiore della cittadinanza; ne era sempre direttore il professor Cremonesi e vi scrivevano fra tanti altri il dottor Alborghetti, Pasino Locatelli, il conte Malliani, Elia Zerbini. Aveva l'officina e la libreria di vendita sempre in via S. Alessandro, nell'attuale negozio Greppi.

Verso il 1871 gli affari volsero a male. Già nel 1868 — forse per ragioni politiche, forse per astio personale — la Gazzetta perdeva alcuni dei suoi migliori sostenitori e fra essi l'Alessandro Malliani, Elia Zerbini, Luigi Palma, Pasino Locatelli. Da questa scissura nacque un nuovo giornale: « La Provincia di Bergamo »

diretta e sorretta dal Malliani; giornale che si stampava presso i Fratelli Bolis. L'editoriale portava le firme del conte Alborghetti, conte Lochis, Pasino Locatelli, Malliani, Luigi Palma, Elia Zerbini. Questo periodico ebbe vita fino all'8 novembre 1871. Sorse presto una viva polemica giornalistica sul privilegio della pubblicazione degli Atti del Consiglio Comunale; il Governo fu obbligato ad intervenire e mettere all'asta la stessa concessione. Dalla gara esulò ogni senso di convenzione economica, spingendo i concorrenti ad offerte pazze, superiori all'importo del ricavo annuo delle inserzioni: un disastro! Il privilegio venne concesso con gravi oneri al giornale: « La Provincia di Bergamo »; la « Gazzetta » ed il suo editore perdendo gli utili delle inserzioni finiva ad intristire in triboli finanziari. Pagnoncelli dovette tirare avanti alla meglio, finchè la ditta Fagnani e Galeazzi rilevava ogni cosa. L'inventario d'allora segnava tra l'altro una macchina tipografica 70 x 100, la prima macchina introdotta a Bergamo (era una Koenig e Bauer); un torchio grande; circa 44 q.li di carattere di piombo e moltissimi di legno. E tutto ciò per quattro mila lire! Questi dati mi vennero forniti dal compianto cav. Monticelli, l'antico proto delle Arti Grafiche che aveva fatto il suo apprendistato presso lo stesso Pagnoncelli.

La Tipografia Fantoni a Rovetta

Oltre alle suddette vecchie tipografie di Bergamo, è doveroso accennare a quella fondata ed esercita da uno studioso di Rovetta che fra il 1820 e il 1856 tenne aperta nel suo paese un'officinetta che diede saggi egregi, editoriali di valore anche culturale. Voglio dire della tipografia dell'avvocato Luigi Fantoni, pronipote dei celebri scultori Fantoni e che per i suoi maggiori aveva raccolto un museo ancor oggi esistente a Rovetta nell'avito palazzo Fantoni. Amante dello studio e dei viaggi, il nostro avvocato impiegava il suo tempo e le ottime qualità di studioso e di artista, in dotte ricerche. A Parigi, al Museo del Louvre, ebbe la rara ventura di scoprire un codice dantesco ritenuto autografo del Boccaccio con commento originale del Petrarca .Ne fece con pazienza certosina una copia perfetta. Portatosi poi al suo paese diede mano al sogno che da anni perseguiva, di farsi cioè tipografo-stampatore ed editore. In un angolo del salone dei cimeli fantoniani, fece collocare un torchio tipografico e le cassette dei caratteri da stampa, nonchè i fregi fatti espressamente incidere e con l'aiuto di un operaio stampò i tre volumi della Cantica Dantesca dedicandola « agli

occhi santi di Bice ». La presentò con una dotta prefazione e vi inserì alcune tavole in rame, tenendo il formato in ottavo. Più tardi ristampò l'opera con carte di tinte varie: scura per la prima Cantica, con testo stampato in giallo; bruna per la seconda con tinta rossa; azzurra per la terza con testo in tinta bianca, edizione bizzarra, nè comoda a leggersi nè a vedersi, ma assai ricercata dai bibliofili.

Si lusingò anzi di fare una cosa utile, tanto che scrisse: « Gli studiosi e i letterati mi siano grati d'aver tentato di rallegrare colla vaghezza de' colori nei libri, o almeno con novità i loro occhi; e scusino i difetti di ogni primo e difficile saggio: coi loro insegnamenti poi sostituiremo alle tristi e scolorite usate edizioni, tal luce e tal leggiadrìa di colori, che i loro occhi sì cari all'Italia, non saranno più oltre tanto affaticati, ma anzi forse, riercati e confortati ».

Per questo lavoro, egli aggiunse la curiosa dicitura: « La Commedia non è stampata nè a Roma, nè a Firenze, nè a Milano, nè a Verona, o Ravenna ma in uno stremo d'Italia, in una piccola villa, in mezzo alle Alpi; fra i giochi altissimi del Presolano; per opera d'umil pastore ».

Dalla sua tipografia il nostro originalissimo Fantoni, diede alle stampe libri di scienza, di matematica, geometria, filosofia, come pure modesti lavori commerciali. Curò la pubblicazione dell'Invito a Lesbia di Lorenzo Mascheroni e diede all'editore Le Monnier di Firenze il suo volume sull'opera mascheroniana con una dotta introduzione. Dalla sua nascita (1789) alla sua morte (ottobre 1874) visse isolato e solitario « negli occhi santi di Bice » e sotto la Presolana. Fu uomo di stampo antico, di carattere fiero, adamantino, aspro nei giudizi, salace ed arguto.

Tipografie della Provincia

Una tipografia sorse anche a Clusone per merito di Francesco Giudici nel 1778, proseguita poi dal nipote cav. Domenico, officina di modeste proporzioni pure se nella ristretta cerchia di una valle montana, ha contribuito alla stampa ed alla diffusione di varie opere tanto di carattere religioso che profano.

Le « Notizie Patrie » del 1853 ci assicurano l'esistenza di una tipografia privata nel Convento dei Benedettini di Pontida, nella quale venne stampata nel 1740 l'opera sulle medaglie del Museo Pisano, con numerose tavole incise dal titolo « Numismata aurea ». Altre opere non ci è dato di conoscere.

Le « Poligrafiche Bolis »

La casa editrice Bolis, ha inizio sotto la denominazione di Francesco e Pietro Fratelli Bolis nel 1833.

Nel 1888 era condotta dai successori Cesare, Edoardo ed Emilio e da allora e precisamente dal 1890 proseguì la produzione di lavori litografici occupandosi oltre che di stampe per conto terzi anche di lavori editoriali. Divenne da quel periodo la fornitrice di gran parte degli enti e uffici pubblici locali. Di questa ditta si ricorda soprattutto il *Vocabolario dei dialetti bergamaschi antichi e moderni* di Antonio Tiraboschi.

La ditta si trasformò in accomandita verso il 1913 e successivamente in anonima nel 1925.

Nel 1935, abbandonata l'antica sede di via T. Tasso, dove aveva iniziata la sua attività, si sistemò nello stabile attualmente occupato di via Stoppani, dove potè aumentare il suo macchinario e sviluppare la sua produzione occupandosi fra l'altro della stampa di opere illustrate di carattere enciclopedico (« Enciclopedia del Ragazzo Italiano » — « Enciclopedia medica »), e edizioni artistiche di libri classici.

Dal 1923 si occupò anche della produzione cartografica che poi potè perfezionare nella nuova sede con la esecuzione e stampa litografica in macchina rotativa tanto da specializzarsi in produzione di carte geografiche murali di tipo scolastico, di consultazione generale e di globi geografici. Fra l'altro vi furono eseguite e stampate le carte murali del prof. Almagià (Ed. Paravia) giudicate nei vari congressi geografici fra le migliori prodotte dalla cartografia italiana ed estera nel campo dell'istruzione scolastica. Alla Fiera di Milano di questi ultimi anni la Bolis fu presente con una serie di Carte geografiche, globi e giochi geografici per le scuole che riscossero vivi elogi ed ottennero l'attenzione delle Autorità scolastiche.

La « Tecnografica Tavecchi »

La Tecnografica Tavecchi è stata fondata nel 1906 da Umberto Tavecchi venuto dal nostro Istituto d'Arti Grafiche ove si era specializzato nell'arte della rilegatura coi valenti maestri Curioni e Caldara, allogandola nei locali dell'ex Casino Operai Artisti e Professionisti in Piazza Pontida ove è tuttora. La fervida alacrità del suo fondatore aveva portato questa legatoria tra le prime della città. Sorpresa dalla guerra europea 1915-1918 e per quasi tre anni avendo

il suo titolare avuto l'onore di combattere in prima linea in uno a tutti i suoi dipendenti nessuno imboscato, l'officina restò chiusa e si riaprì solo nel gennaio del 1919. Riassunti i vecchi dipendenti man mano rientrati dalla trincea, l'anno seguente alla legatoria aggiunse la tipografia e l'editoria distinguendosi nella stampa di edizioni religiose e commerciali. L'attrezzatura speciale soprattutto della legatoria richiamava a Bergamo una scelta clientela libraria e religiosa per confezioni di libri, di messali, breviari, lavoro che attualmente va gradatamente estendendosi anche fuori patria.

Tipografia Isnenghi

Una ditta che ha avuto i suoi natali un anno dopo (1907) è la Edoardo Isnenghi che aveva la sua officina in via Verdi ove è ora il Cinema « Mignon », e che ha chiuso allo scoppio della prima guerra europea (1915) per non più riaprirla. Iniziò con la stampa di lavori commerciali, poi con la pubblicazione della « Gazzetta Provinciale », direttore Lauro, seguito poi da Giovanni Banfi; poi con « La Rassegna » fondata da Sinclabe Perico e diretta da Carlo Zumbini. Anche il « Giornale di Bergamo », organo del Partito socialista diretto da Alfonso Claudio Miotti ebbe qui il suo inizio, non solo, ma qui si pubblicò « Il Serio », settimanale diretto dal dott. Enrico Belotti e vari altri fogli occasionali. Voglio ricordare che fu presso la Isnenghi che uscirono i libri scolastici dell'indimenticabile maestro Giuseppe Mazzola, un insegnante tanto buono quanto bravo. Un lavoro pubblicato dalla Isnenghi è quello di Guido Sylva — l'eroe garibaldino — dal titolo « Cinquant'anni dopo la prima Spedizione dei Mille ». Ebbe qui la sua prima stampa l'opera dell'ing. Cesare Pesenti. « Il Cemento armato e le sue applicazioni », lavoro che fu più tardi ristampato da vari editori. (Hoepli, Arti Grafiche). Edoardo Isnenghi entrò poi nell'Istituto d'Arti Grafiche ed attualmente il figliolo è una delle colonne del nostro glorioso stabilimento.

Le Carte da Giuoco

Un'industria bergamasca addentellata alle Arti Grafiche, che ebbe ed ha tuttora una larga nomea è quella delle carte da giuoco. Premetto che attualmente in Italia si contano poco più di una dozzina di officine per la esclusiva stampa di tali carte e che si può dire ogni regione della Penisola usa un mazzo di carte speciali. A Bergamo già fino dal principio dell'Ottocento si fabbricavano nella

vecchia Fiera, demolita come si sa fino dal 1918, in alcune tresande, le carte con incisioni xilografiche di carattere popolaresco che poi tagliate nella misura solita, e rimontate perchè non ne risultasse il rilievo della stampa, si allestivano nel solito involto. Si ricorda in tale lavoro il tipografo Damiani al quale seguì poi Pietro Masenghini che rifece il fondo, usando *clichés* a doppia figura su per giù come sono attualmente. Più tardi Scipione Lombardini, un ex litografo proveniente dalle Arti Grafiche, riprese il campionario eseguendo le carte in litografia, stampando direttamente sul cartoncino tutti i segni e le figure. Attualmente la ditta Masenghini, gestita dalla signora Lombardini e Figli, è stata completamente rinnovata, e fornita dei più moderni processi fotomeccanici applicati alla pietra litografica od allo zinco granito, divulgando con largo successo le sue molteplici belle carte con una rete di rappresentanti e viaggiatori per tutta l'Italia.

La Stamperia Conti - La S.E.S.A.
Altre industrie grafiche

La Stamp. Conti & C. data la sua esistenza fino dal 1906. Avanti quel tempo si chiamava Cooperativa d'Arti Grafiche. Era gestita sul principio da Cesare Conti, il notissimo libraio, al quale seguì nel negozio il sig. Cunico nel 1919. Presidente della Società fu dapprima l'avv. Gennati. Più tardi la direzione dell'azienda passò al prof. Guaitani poi al rag. Gambirasio. Direttore era il dr. Volpi un ben noto studioso del folklore bergamasco, mancato ai vivi nel 1956. Accurata tipografia, dalla sua officina escono, oltre a lavori commerciali, « Ol Giopì » portavoce del Ducato di Piazza Pontida, già soppresso dal fascismo nel 1937. A suo volta « Ol Giopì » ha dato vita alle « Edizioni Orobiche » una collana di volumi dedicati in massima parte a temi bergamaschi. Alle « Edizioni Orobiche » vi collaborarono l'on. Belotti, l'avv. Sereno Locatelli Milesi, il dottor Bonandrini, Giacinto Gambirasio, l'avv. Cugini, il dottor Volpi, l'avv. Vajana ed aveva dato la più fervida vena poetica « ol Felipo » (Giuseppe Mazza), mancato fino dal 1948 e tanti altri. La Banca Popolare stampa poi presso la Conti e le divulga le « Edizioni Orobiche », quella sèrie di monografie di artisti bergamaschi che tra l'altro comprende il Bonomini del dottor Bassi-Ratgheb, il Baschenis dell'arch. Luigi Angelini, il Galgario di Achille Locatelli Milesi; volumi di vero pregio e largamente illustrati.

Non mi soffermo a dire in particolare d'altre officine grafiche da poco sparite od attive nella nostra città nei primi anni del nostro secolo. Solo ricorderò la S. Alessandro (S.E.S.A.), editrice de « L'Eco di Bergamo », fondata fino dal 1880 la quale unisce, alla accurata sua tipografia, una vivace attività editoriale rivolta a lavori di carattere religioso e morale; la « Cattaneo », che mi si assicura, ha impianti di larga portata; la « Mayer », che si allinea fra le maggiori industrie grafiche della Città.

Istituto Italiano d'Arti Grafiche

Per questa grande Casa, alla quale ho dato tutti i miei anni migliori, mi permetto di accennare con maggiore estensione.

Come ho scritto precedentemente, questa complessa azienda, ha origini molto remote. Il primo nucleo proviene dalla Stamperia Ignazio Duci, una modestissima officina che eserciva in alta città nel 1797. Successo ad essa nel 1804 il Sonzogni, i suoi torchi, le sue attività venivano cedute nel 1873 al binomio Gaffuri e Gatti. Paolo Gaffuri e Raffaele Gatti, erano due commessi, già impiegati presso la ditta Pagnoncelli. Subodorata l'instabile consistenza della loro ditta, combinarono di uscirne e tentare la sorte. Non avevano un soldo, solo tenacità e fiducia, buone conoscenze e validi appoggi. Il Gaffuri poi, una mente aperta ed un desiderio irrefrenabile di conoscere e di sapere. Fra di loro si combinò una società in nome collettivo, per nove anni, col capitale nominale di 16 mila lire conferito dai soci per giusta metà in... debiti. Eravamo al 1873. Trovata a mala pena parte della somma, rilevarono la Stamperia Sonzogni che, come ho accennato, navigava in cattive acque. Ottenute da certo signor Spinelli, proprietario di varie botteghe della vecchia Fiera, alcuni locali, colà vennero collocati i banchi, il materiale ed i tre torchi. Nelle vicinanze si stampava allora la « Provincia Gazzetta di Bergamo », direttore e comproprietario il dottor Alborghetti. Dal 1.o gennaio dell'anno seguente, il giornale usciva già coi tipi dei Gaffuri e Gatti. Qualche mese dopo Paolo Gaffuri, questo geniale, valoroso industriale e studioso, impiantava la litografia con tre torchi litografici ed iniziava i primi saggi di calendari a semplici ornamenti. Era allora capitato nel reclusorio di S. Francesco un condannato per fabbricazione di biglietti falsi, certo F. Dolfin. Ottenuto dall'Autorità Giudiziaria il permesso di farlo lavorare, mercè sua, si poterono avere le prime riproduzioni da soggetti forniti dagli artisti d'allora ed instradare un

gruppo di giovani incisori. Nel 1874 uscivano i primi libri: un volume di Eliodoro Lombardi su Francesco Petrarca; il primo tomo degli Atti dell'Ateneo ed il grosso volume dell'Alborghetti: Gaetano Donizetti e Simone Mayr, un lavoro che portò la ditta ad un gran disastro. In quel tempo esercivano in Bergamo alcune tipografie, più che bastevoli alle esigenze del mercato. Era saggia cosa invece pensare ad allargare la litografia tanto più che allora esisteva solo la piccola officina tipolitografica Manighetti Mariani. In proposito apro una parentesi. La MANIGHETTI-MARIANI a Porta Nuova era stata fondata nel 1875. Rilevata intorno al 1890 da Amilcare Mariani, in principio vi funzionava anche una piccola litografia con semplici torchi che stampavano etichette, piccole pubblicità e soprattutto avvisi teatrali nei quali quella ditta allora deteneva quasi direi il monopolio. Più tardi con l'allargarsi della Gaffuri e Gatti, la Mariani pensò bene di eliminare la sezione litografica limitando il suo lavoro alla tipografia ed al negozio di vendita ancor oggi fiorente sul Viale Roma.

Ritornando all'impresa Gaffuri e Gatti accennerò che il primo campionario di almanacchi eseguiti in litografia è del 1877. Mancando viaggiatori fu divulgato dalla ditta Origoni Meroni & C. di Milano, e già comprendeva, oltre ai calendari con quadranti figurati a colori, blocchi a sfogliare, un « gastronomico », diari e mensili in vari fogli. La vendita fu ottima, tanto che il Gaffuri pensò di cambiare sede per sviluppare adeguatamente l'officina. Esisteva in quel tempo un vecchio stallazzo in via Masone, fra le case Piccinelli. Preso in affitto lo stabile, venne disposto razionalmente, ricavandone due saloni per gli incisori e per le macchine, oltre agli uffici ed all'officina tipo-litografica. Nel 1878 lo stabilimento era in azione e con le prime macchine litografiche Faber e Schleiser a stampa. Vennero chiamati incisori e stampatori tedeschi ed assicurati agli *ateliers* artisti ottimi quali Giuseppe Carnelli, Alberto Maironi, Miesner, Rinaldo Agazzi, il Salanti, il Chiattone, Vittorio Corcos e ad essi si aggiungerà più tardi Cesare Tallone. Si ebbero allora i primi cartelloni murali italiani. Fra di essi quello dei pianoforti Ricordi e Finzi, panettoni Baj, Savonelli, delle Assicurazioni Generali Venezia, ecc. Sono del 1880 i primi saggi di trasporti fotografici su pietro litografica e zinco col sistema della gelatina bicromatata. Nel 1882 dato il largo fido concesso, le Banche per la crisi del tempo, chiesero la copertura dei crediti. La ditta Frat. Cattaneo, la creditrice più esposta, assunse allora l'impresa direttamente mettendo il Gaffuri alla direzione generale, Luigi Caldi-

rola vice direttore, un ex impiegato della ditta editrice milanese Ripamonti e Carpano. La società ebbe così nuovo impulso. Nel 1884 le produzioni della ditta Fratelli Cattaneo venivano divulgate in Spagna e nell'America del Sud. Nel 1885 si pubblicava un Atlante in lingua greca, prima opera di cartografia litografica edita in Italia, a cui seguiva nel 1889 la serie degli Atlanti Storici di Arcangelo Ghisleri, inizio della collezione geografica scolastica italiana dei Testi Atlanti, e d'una più vasta e molteplice attività editoriale.

E qui mi si permetta una nuova digressione. Arcangelo Ghisleri, l'indimenticabile prof. Ghisleri, uno dei più apprezzati collaboratori, il consigliere, l'amico di Paolo Gaffuri, venne a Bergamo la prima volta nel 1879 chiamato a dirigere il giornale quotidiano « Bergamo Nuova » fondato il 12 maggio di quell'anno dai garibaldini e radicali pochi mesi dopo la fondazione dell'« Eco di Bergamo ». Ebbe vita, tale giornale, fino al 1881. Era stampato presso il Manighetti di cui già ho detto nelle pagine precedenti. Nel 1888 il Ghisleri trasferito quale professore di storia e geografia da Savona al R. Liceo della nostra città, trasportò la sua rivista «Cuore e Critica» che da due anni usciva a Savona, nelle officine bergamasche dei F.lli Cattaneo. Più tardi alle Arti Grafiche darà il suo consiglio e la sua opera oltre che per i fortunati Atlanti storici, per la stampa dell'*Emporium*, per la revisione della sezione cartografica e per la pubblicazione dell'Atlante d'Africa, un'opera di alto valore scientifico, ancor oggi citata e compulsata dagli studiosi africanisti. Ed ora chiudo la parentesi e ritorno alla Fraterna Cattaneo.

Nel 1890 avveniva il dissesto della ditta Antonio Giambarini con setificio in via S. Lazzaro. La fraterna Cattaneo ne acquistava lo stabile per allogarvi le sue officine per la disposizione delle quali il Gaffuri si atteneva allo schema del Bibliographischer Institut, il grande stabilimento di Lipsia, da lui studiato in un suo viaggio d'istruzione in Germania. L'edificio era trovato, preparato il piano per una metodica soddivisione delle officine, degli « ateliers », dei reparti, occorrevano i capitali sufficienti per dar vita al nuovo organismo, all'Istituto Italiano d'Arti Grafiche. Ed il merito d'averli trovati spetta principalmente a due uomini: Paolo Gaffuri e l'avv. Lorenzo Limonta. Il sempre tanto compianto avv. Limonta era allora presidente della Banca Popolare, persona di alto valore morale ed intellettuale, godeva in città altissima stima. Era convintissimo della riuscita dell'impresa e trovò in breve tempo i sottoscrittori del capitale azionario, tutto bergamasco, 900 mila lire. Il 1.o aprile 1893 inizia il primo esercizio. Da

allora è un continuo ascendere. E' di quell'anno la pubblicazione della grande rivista di Camillo Boito: « Arte Italiana Decorativa ed Industriale »; l'anno dopo i fascicoli dei Testi Atlanti dei professori Roggero, Ricchieri, Ghisleri; del 1895 l'« Emporium », la rivista mensile che fu per quei tempi una vera rivelazione che poi fu seguita, imitata, copiata da tante riviste. In quel tempo il Gaffuri era in continuo contatto con letterati ed artisti: la Neera, Francesco Novati, Luca Beltrami, Vittorio Pica, Salvatore di Giacomo, Enrico Thovez, Pompeo Molmenti, Ugo Ojetti, Corrado Ricci, consigliato, aiutato anzi, da Arcangelo Ghisleri e da Parmenio Bettoli. Per Bettoli sento il dovere di aprire una nuova parentesi. Era un giornalista di cultura estesissima, applaudito autore teatrale, uomo di sdegnosa integrità di carattere e di mirabile assiduità al lavoro. Era stato chiamato a Bergamo nel 1890 a dirigere la *Gazzetta Provinciale* dalla quale ne uscì dopo qualche anno fondando la « Nuova Gazzetta » che visse fino al 1904. Fra le commedie che gli hanno dato la fama va annoverata: « Il gerente responsabile ». Ricorderò poi l'« Egoista per progetto » che fece passare come opera postuma del Goldoni mentre era una sua abilissima imitazione; scherzo rimasto famoso negli annali del teatro e nel quale perfino il capocomico della Belotti-Bon si era lasciato ingannare facendola rappresentare per varie sere sul teatro veneziano e in buona fede. Il Bettoli morì il 16 marzo 1907 a seguito d'apoplessia mentre stava terminando il dramma « Luce gialla ». E chiudo la parentesi per ritornare alle Arti Grafiche.

Nel 1898 il Gaffuri studia con Francesco Torraca il libro di Stato per l'insegnamento elementare allo scopo di sfuggire al monopolio delle note Case editrici di libri scolastici elementari. In pieno accordo col Ministro Codronchi si pubblicarono così i due testi: *Le Alpi nostre* di Giuseppe Cesare Abba e l'*Italia Marinara* di Augusto Vittorio Vecchi. Ne derivarono polemiche e perfino interpellanze alla Camera dei Deputati. I due libri si dovettero ritirare. Nel 1900 — già da un anno io seguivo il Gaffuri come suo segretario — si prepara la serie delle monografie illustrate: l'Italia Artistica, la Geografica, l'Artistica, la Letteraria, ed in quell'anno si pubblica la prima monografia: «Ravenna» di Corrado Ricci, che poi verrà ristampata una dozzina di volte. A quella monografia ne seguirono altre 116, un monumento editoriale chiusosi definitivamente nel 1939, oggi preziosissimo dopo i disastri dei bombardamenti subiti dalla infelice nostra patria. Del 1906 è la « Carta Stradale d'Italia » al 250 mila in 35 fogli, lavoro cartografico di ampia mole, di spiccato carattere turistico, pubblicato prima di quella del Touring Club. Era revisionato dal generale Marieni, poi la « Storia dell'Arte » dello Springer-Ricci, la « Storia di Venezia nella vita privata », di Pompeo Molmenti, la grande opera sulla Pinacoteca Vaticana, del prof. D'Achiardi, e tanti altri lavori di valore e di gusto eccezionali per quei tempi.

La Sezione cromolitografica si allarga sempre più; i campionari dei calendari, degli albums, dei libri religiosi, varcano l'oceano. Se in Italia si era istituita una rete di rappresentanti e viaggiatori, in Spagna, nell'America del Sud, si creano agenzie e rappresentanze; le officine rigurgitano di lavoro. Occorrono nuovi capitali. Si ottengono facilmente aumenti. Gradatamente da 900.000 lire si va a circa 8 milioni.

Nel 1915 avanti l'inizio della prima guerra Europea, Paolo Gaffuri viene collocato a riposo. Aveva 66 anni! Il creatore di questa grande industria, che aveva dato all'Italia tante opere geniali, che aveva procurato tanto lavoro ai suoi operai, era obbligato ad un riposo che ancora non sentiva di meritare! Venuta la guerra molti operai ed impiegati vanno al fronte e fra essi chi qui scrive. L'Istituto subisce una forte remora; ma Ezio Sangiovanni gli sa imprimere ugualmente un soddisfacente sviluppo. Riprenderà vigorosamente dopo il 1919. Più tardi a Sangiovanni succederà il giovane ing. Cesare Radici, un appassionato e geniale tecnico, col quale l'ascendere dell'Istituto non avrebbe subito soste, se la nuova guerra mondiale voluta dalla Germania e dal fascismo, non avessero portato dei forti cambiamenti nella compagine del Consiglio d'Amministrazione e nell'indirizzo della Società. Attualmente pur nelle gravi difficoltà nelle quali si dibattono tutte le industrie, in questi anni di timori e di speranze, il nostro Istituto procede senza soste, nel ritmo guardingo impresso dalla sua attuale Amministrazione.

Accenno ad alcune opere, fra le maggiori, pubblicate avanti il 1943 alle quali, mi si permetta l'immodestia, ho dato la mia personale attività: la « Divina Commedia », con tavole illustrative da opere antiche e moderne; l'« Eneide »; la « Trilogia Sacra », illustrata dai capolavori d'ogni tempo e d'ogni scuola, per la quale ci è stata guida Mons. Bernareggi; i « Promessi Sposi », illustrati dal nostro pittore G. B. Galizzi; « I Grandi Artisti », collezione di opere continuata anche recentemente dal nuovo ufficio editoriale e comprendente le opere sui maggiori artisti italiani dei secoli scorsi; « I grandi Cicli Artistici », un'interessante raccolta di tavole in ro-

tocalco su un dato tesoro dell'arte pittorica o sculturale; la serie « Disegnatori ed Incisori italiani ». In quest'ultimo tempo ho ammirato due belle pubblicazioni: « Arte minore bergamasca », dovuta al nostro egregio architetto Luigi Angelini, e « Gaetano Donizetti », del prof. Zavadini, edizione del Centenario, oltre ad una larga collezione di testi scolastici, mentre mi vien assicurato che sono in cantiere diversi lavori di vera importanza artistica e culturale. Non posso passar sotto silenzio il *Calendario Artistico* già da me realizzato fino dal lontano 1933, un albo di 52 tavole a colori, comprendente mirabili riproduzioni dai migliori dipinti dei grandi maestri italiani e stranieri, una vera galleria d'arte in ogni casa.

Opere d'arte costose e molte volte passive. Esse sono però sempre state quelle che hanno dato lustro e nome alla nostra industria perchè fanno sfoggio dei più perfezionati mezzi tecnici, dimostrano la salda compagine della sua azienda, la potenzialità delle sue officine, l'audacia delle sue iniziative; è insomma il biglietto di presentazione per l'inizio degli affari ben più redditizi, maggiormente imponenti (9).

L'ing. Luigi Radici, già benemerito presidente per molti anni del nostro Istituto, ebbe a dichiarare che questa industria era stata fondata e guidata senza miraggi di ingenti lucri nel difficile equilibrio fra un ideale d'arte e la necessità di un modesto guadagno. Facciamo voti che questo equilibrio venga ancora perseguito per la grandezza del nostro Istituto, per l'onore di Bergamo.

---

(9) Sul nuovo grandioso potenziamento officinale dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche vedasi mio articolo sulla « *Gazzetta di Bergamo* », gennaio 1951, p. 38.

COMUNICAZIONE

DEL SOCIO

Avv. CARLO ROSA

ANTICA TOPONOMASTICA BERGAMASCA:

LA « PATIRAZZA »

Più volte ho sentito, in famiglia, e da parte di certi vecchi parenti, nati e cresciuti in borgo S. Leonardo, usare l'espressione: « Prima, o poi, alla " Patirazza " bisogna arrivare! »; « Non mi resta che andare alla Patirazza! ».

Per la verità, sia il tono di voce col quale le frasi, piuttosto scoraggiate, erano pronunciate, sia il sovente ricorrere dell'oscuro aggettivo « Patirazza », forse dalla radice latina « pat » (sopportare - soffrire), codeste frasi han lasciato in me un ricordo, se non funesto, certo molto triste.

E detto sentimento è riaffiorato al mio animo, allorchè casualmente in talune ricerche d'archivio, ho rinvenuto, qua e là, ancora la « Patirazza », quale precisa località cittadina, inducendomi ad una più completa ricerca storica. Prima di tutto: dov'era (o dov'è), la « Patirazza »?

La località — così individuata — si estendeva all'incirca al di là delle mura cittadine del « borgo », oltre porta Cologno, dalla chiesa di S. Giorgio, e per tutta la zona adiacente, dove ora esiste il cavalcavia ferroviario, e, lungo la roggia, fino alla strada verso Campagnola.

Inutile richiedere quale sia l'origine del nome « Patirazza »: delle semplici congetture potrebbero riferirla al nome di una famiglia qui abitante, che ebbe, poi, ad individuarsi con la località; o viceversa.

Nel « Dizionario delle famiglie bergamasche » dell'Angelini (mss. in Bibl. Civ.) si trova: « Antonius Patirazia de la Patirazia (a. 1498) e « Paulus et Pachanus de la Patirazia » (a. 1498).

Uguale congettura potrebbesi fare, del resto, anche per la via « Pelabrocco » o per la località del « Polaresco » (« Andreolus de Pelabrocchis » (a. 1378), e, « Suardinus Polareschi quondam Petri de Polarescho » (a. 1437) e « Michael et Maffeus fratres de Pola-

rescho » (a. 1527), nel senso che il nome della località può aver dato origine al cognome di importanti famiglie che la abitavano, a meno che non si accetti, come ho detto, la ipotesi esattamente opposta .

Sappiamo che alla « Patirazza » (variamente denominata « Patirassa », e « Patirazia » ecc., secondo la fonetica e la pronuncia dialettale più o meno ingentilita da reminiscenze latine), esistevano ab antiquo dei molini, che traevano l'energia motrice dalla roggia che passava — e passa tuttora —, detta allora del « Morlino ».

La località aveva una certa importanza commerciale, perchè i traffici che convergevano verso la città murata e, in ispecie, verso il Borgo S. Leonardo, dalla pianura del Cremonese, dovevano necessariamente passare dalla « Patirazza », per poi, attraverso la porta di Cologno, sboccare in Prato, con la « Stretta degli Asini », di fronte all'osteria delle « Due Ganasce ».

L'A. Tiraboschi (« Nomi locali Medievali » mss. in Bibl. Civ.), ricorda un atto notarile, ritengo, di compravendita terreni, senza data, dove testualmente è detto: « In vicinia domini Sancti Alexan-
« dri in Columna extra muros burgorum Bergomi, et extra portam
« de Colognio et prope molendina de la Patirazia, ubi dicitur ad
« Crotam, cui toti petij terrae coh.a mane lectus Morlini de prato-
« grasso, a mer. similiter... ».

Non potremmo, all'infuori della mancanza di utili indicazioni per il riscontro del documento, desiderare miglior precisione per individuare la località, i cui molini risultano ancora esistenti sulla carta del Manzini (a. 1816). L'espressione, però, " sul dover finire alla « Patirazza »", non l'ho più sentita, e lo stesso nome della località è, ora, del tutto dimenticato dal nostro popolo.

La « Patirazza », in sostanza, che si può identificare anche colla « Malpensata » (altro nome non certo invitante, quasi a dimostrare che talune località hanno un destino ben segnato), ha un riflesso, dirò così, lugubre, per cause non certo antiche.

Tutt'al più la frase sconsolata si è formata e si è dissolta nel giro di un secolo, al massimo, ed ho ragione di credere che la sua origine risalga alla istituzione, nel territorio della « Patirazza », del « Campo Santo » o « Cimitero » di S. Giorgio, avvenuta con la Legge Napoleonica del 1810. Il Cimitero di S. Giorgio, con gli altri tre cimiteri creati in quel torno di tempo per la nostra città (Valtesse, S. Maurizio e S. Lucia) è quello che doveva essere destinato a maggior importanza, perchè in uso per il Borgo S. Leonardo densamente popolato; meno importante, invece, e dalla durata effi-

mera, quello di S. Lucia, dove normalmente si seppellivano gli acattolici. Dei cimiteri di Valtesse e di S. Maurizio non dirò, perchè altri già ebbe a ricordarli con particolari studi (1).

E' lecito pensare che prima che il Cimitero di S. Giorgio assumesse tale denominazione, il popolo si riferisse al medesimo col nome della « Patirazza », tanto vero che lo stesso dr. Giusto Piacezzi, il quale scrisse una memoria sul colera che fece strage in Bergamo negli anni 1835-1836 (2), ricorda di avere compiuto l'autopsia del primo coleroso deceduto a fine dicembre 1835, « nel campo santo fuori di Porta Cologno », senza altra indicazione denominativa.

Nei registri dei defunti presso la parrocchia di S. Alessandro in Colonna, infatti, il nome di « Cimitero di S. Giorgio » ricorre soltanto verso il 1840, e, certamente tale denominazione si ricollega alla vicina chiesa di S. Giorgio detta « dello Spino ». Il che lascia presumere che, prima d' allora, l' andare alla « Patirazza », voleva dire incontrare la morte.

Annesso alla ricordata chiesa di S. Giorgio, ma, per vicende antiche, scorporato da essa, vi era un fabbricato che, durante le epidemie colerose e vaiolose dello scorso secolo, era stato adibito a cosidetta « Casa del Soccorso ». Era, codesta, una specie di ospedale di riserva, creato per le epidemie che colpirono la nostra città quasi periodicamente dal 1835 al 1867, con punte massime di mortalità di 905 persone negli anni 1835-36, di 723 nel 1849, di 536 nel 1855, di 560 nel 1867 (3). Tra la « Casa del Soccorso », dove morirono tante centinaia di colerosi, e il Cimitero di S. Giorgio, breve era il passo.

Ma alla « Patirazza » andarono anche gli altri cittadini che ebbero la sventura di perdere la vita per cause, diremo, ordinarie, e alla « Patirazza » furono sepolti gli eroici combattenti di San Martino e Solferino, — italiani e francesi — che nel 1859 erano stati ricoverati non soltanto nell'Ospedale di città alta (ex palazzo Sozzi, ora Seminario), ma anche nel « Conventino », trasformato in quel tempo in Ospedale Militare, e nell'Ospedale di S. Giorgio, che altro non è se non la ricordata « Casa del Soccorso ».

Più avanti, sulla strada per Campagnola, ma sempre nella plaga della « Patirazza », esisteva una cascina detta variamente della « Catafame » o della « Gattafame ». Non credo esista più ricordo di

(1) L. Volpi: « Memoria del Cimitero di Valtesse ».
(2) « Cenni sul Cholera morbus » Ediz. Mazzoleni a. 1837.
(3) « Notizie Patrie » a. 1832-'33-'36-'37-'38-'50-'56-'68-'85-'87.

codesta cascina, la cui origine etimologica potrebbe risalire alla vera e propria gatta affamata (sulla strada per Ranica troviamo ancora la frazione della « Gatta »), o non piuttosto alla assonanza del verbo dialettale « catà » (raccogliere) nel senso che nella cascina si trovasse fame, e niente pane. Certo è che fra « Patirazza », « Malpensata » e « Catafame », col cimitero di S. Giorgio e coll'Ospedale del Conventino e colla « Casa del Soccorso », quella parte della città fuori dalla porta di Cologno, non doveva essere molto appetibile ai bergamaschi, e di qui la frase che, da ragazzo, mi ha sinistramente colpito. Non v'ha dubbio che il nome di « Patirazza » ha origine medievali e ritengo sia coevo con la denominazione di altre località cittadine quali lo « Scarlazzo » (sulla strada per Osio), il « Polaresco » (di cui ho detto prima e che si trova ai piedi della Benaglia), la « Gallinazza » (la parte di mattino della piazza della legna, ora Cinque Vie).

Riferimenti alla località della « Patirazza » li trovo un po' dovunque nella lettura dei libri della parrocchia di S. Alessandro in Colonna, e molto sovente, il che sta a dinotare che la « Patirazza » è sempre stata una plaga molto popolata. L'uso del nome di « Malpensata » forse dovuto a qualche cascina così denominata e che a poco a poco s'è sostituito a quello della « Patirazza » (come la « Costantina » nei pressi dell'Autostrada), risale soltanto al 1830, non avendo mai rinvenuta, prima d'allora, tale denominazione.

COMUNICAZIONE

DEL SOCIO

Don ANGELO UBIALI

BERGAMO IN UN RECENTE ROMANZO FRANCESE

« Le roi de Bergame » di Willy de Spens

Nel novembre del 1954 un amico di Parigi mi scriveva per annunciarmi che la città di Bergamo era la protagonista di un interessante romanzo che cominciava allora a girare in poche copie per la capitale della Francia. Il mio amico non era un lettore di romanzi e quindi non se la sentì di farmi un favore: mandarmi almeno il romanzo. Per qualche tempo non seppi più nulla del romanzo di cui Bergamo era la protagonista. Mi capitò, però, per le mani una rivista francese dove si parlava sommariamente del romanzo indicatomi così, senza neppure il titolo, dal mio distrattissimo amico parigino. Il romanzo aveva Bergamo addirittura nel titolo: « Le Roi de Bergame ». L'autore? Willy de Spens. Non avevo mai sentito parlare di un romanziere di questo nome. Forse uno pseudonimo? Ancora oggi non son riuscito a chiarire chi sia l'autore di « Le Roi de Bergame », nonostante gli abbia scritto due volte per chiedere sue notizie e altre cose che riguardano il romanzo « bergamasque ». Neppure mi ha dato cortese risposta l'editore del romanzo, che è poi il celebre Plon, uno dei più grandi editori di Francia (un nome ricercatissimo da parte degli scrittori francesi che sono orgogliosissimi di vedere sul loro frontespizio: Paris - Librarie Plon - Les petits-fils de Plon ed Nourrit - Imprimeurs-Editeurs - 8, rue Garancière, 6e). Ebbene « Le Roi de Bergame » — venni a sapere allora — era uscito presso una editrice che dava peso al valore del libro.

Passarono ancora dei mesi, e finalmente potei trovare un giornale letterario che dava qualche notizia sul cannovaccio del romanzo. Si era nel dicembre 1955, e proprio dopo quelle poche notizie buttai giù qualche nota critica che mi piace riportare, per dare il senso della fantasia e della realtà che accompagnano spesso un appassionato di letteratura, magari coll'uzzolo della critica letteraria.

« La vita letteraria francese non è mai quieta: Parigi sembra aver bisogno di stare sempre in agitazione per attirare gli sguardi del mondo sopra di essa. La Francia è politicamente in grande decadenza e la capitale — sotto questo aspetto — vive più di rendita che di altro. Visto che non può quasi far più nulla su altri fronti,

la Francia e Parigi tentano di tener alta la bandiera della letteratura; si grida pertanto ai quattro venti che i francesi son sempre i più vivi letterati del nostro tempo. E non si può dar torto a questa compiaciuta e ragionata pretesa, perchè Parigi resta sempre e veramente la capitale più incontrastata degli avvenimenti letterari: le novità e i fatti straordinari passano tutti, o quasi, da Parigi e gli autori francesi — anche se non sono i più letti del mondo — portano con sè sempre un particolare fascino. Negli ultimi tempi è stata spasmodica la ricerca dei giovani scrittori: la Francia vuol bruciare le tappe e s'azzarda a mettere avanti come autentici assi della letteratura perfino i bambini. Non era ancora finito il chiasso per Françoise Sagan, l'autrice di «Bonjour tristesse», che già era fatta spuntare la stella di Minou Drouet, la bimba poetessa di otto anni, immediatamente paragonata, per l'ardimentoso stile delle sue immaginose espressioni, a Rimbaud. Si leggano queste righe della francesina, ormai celebre anche in Italia per le sue poesie e per le sue lettere: « Il cuore degli altri è come un paesaggio sconosciuto, bisogna cercare a lungo per trovarvi i siti belli »; « E quando la ragazzina si mise a singhiozzare - non era più per causa tua, caro - era perchè - bruscamente - a forza di disgusto - e di delusioni - lei si sentiva - lei aveva paura di sentirsi - diventare - anche lei - un'abbominevole - persona grande »; « I miei versi non han bisogno di piedi, hanno le ali »; « Questa sera - è col mio cuore - così grigio - che ti guardo - del grigio color di pioggia - delle ceneri - ... del grigio muto - dell'immobile ventre - d'un monaco morto »; « Quando sarò grande - costruirò una grande chiesa in riva al mare - fatta di colonne - che si eleveranno al cielo - come invocazioni - e sull'altare metterò una scritta - fatta di conchiglie, così: - Entrate, guardate e mi vedrete ».

Parigi ha discusso su questa bambina-mostro e c'è stato chi ha detto che è una « marionetta » guidata dal cattivo spirito della donna che le fa da madrina e che s'è presa la violenta soddisfazione di isolarla e di controllarla. Sembra che Minou Drouet sia davvero un prodigio e l'editore Julliard è felicissimo d'averla scoperta e di aver pubblicato, fuori commercio, il primo libro della bimba poetessa. Per questo editore parigino è stata una bella rivincita pubblicando « Poèmes et extraits de lettres » di Minou Drouet; una rivincita sul collega che gli aveva rubato « Bonjour, tristesse » della Sagan. Per un momento Drouet ha offuscato la stella di Sagan, ma questa è partita subito al contrattacco. L'ho già scritto, Parigi non può star quieta, deve mondanamente rubare gli istanti che la fanno

ritornare sulle pagine serie o facete delle gazzette politiche o letterarie: non s'accontenta del passato e dei bimbi prodigio come Arturo Rimbaud o dell'ancora vivente Antoine Coullet o, addirittura, dell'appena inventata Minou Drouet; ritorna subito alla carica dove è più facile far scoppiare il pepe dello scandalismo, ed ecco infatti la voce da Parigi che afferma Françoise Sagan preparare (esibizionisticamente, se è vero che scrive stando seduta su di un tappeto di vimini, colla « dattilografica » sulle ginocchia, col portacenere sul pavimento e colla sigaretta sempre accesa in bocca) il nuovo romanzo dal titolo segreto e che uscirà nel prossimo febbraio: si può dire solo che il nuovo romanzo sarà di 135 cartelle. Parigi — in tanto frastuono esibizionistico — vale bene un segreto. Soprattutto se i tre premi letterari francesi più famosi (Foemina, Goncourt, Renaudot) sono andati a libri scandalistici che agitano i lettori per il loro contenuto e per le loro particolari condizioni narrative. Loger Ikor e Georges Govy (autori delle *Acque mischiate* e di *Il mietitore di sterpi*) — i due del Goncourt e del Renaudot — hanno impressionato per la loro scelta, essendo uno d'istinto balzacchiano, e quindi un po' fuori moda, e l'altro un eccessivo rivoluzionario. Ora si attende a Parigi l'ultima sparata del Premio Interalleato, per il quale aguzzano le armi i grandi editori Gallimard, Julliard, Flammarion, Plon e Michel. Clima letterario sempre arroventato, che fa vendere libri e che fa immalinconire noi italiani.

In questo clima — che necessariamente ha esigito una pur breve illustrazione per capirne il sottofondo — è nato presso l'editore Plon un romanzo che interessa Bergamo, sia perchè la città è nel titolo stesso e anche perchè essa ne è il travagliato palcoscenico.

Qualcuno potrà pensare che *Il re di Bergamo* possa essere un romanzo storico, con intreccio in vicende antiche, medievali, probabilmente longobardiche. Niente di tutto questo. Il romanzo di Willy de Spens pone la sua azione addirittura nel 1945 e si aggancia ai fatti della fine dell'ultima guerra mondiale. Il romanzo ha quindi un fondo simbolico, quando parla di « re di Bergamo », di « regina di Bergamo », di « principi », di « marchesi », di « cardinale », del general Lombard, comandante delle truppe francesi di liberazione e di occupazione. Non sappiamo ancora fino a che punto la Bergamo del romanzo di de Spens sia la vera Bergamo, città di Lombardia, e ci viene perfino il sospetto che Bergamo sia un nome caduto nelle mani del romanziere francese così a caso. Ed è strano che un francese si sia tanto interessato alla Bergamo

del 1945, quando di francesi a Bergamo per la liberazione dai tedeschi non se ne son visti affatto. E' un fatto però che Bergamo comincia a destare impressione nei turisti stranieri che la visitano: diventa una città da sogno, specialmente quando si tenta di indovinare i legami fra la vecchia città medioevale sul colle e i quartieri nuovissimi della città piana. Spesso abbiam riflettuto sul fatto che nessun romanziere nostro abbia pensato di costruire un romanzo a vasto respiro in una città tanto singolare come Bergamo. Il Manzoni ce l'ha fatta vedere come una macchia lontana, vista dal milanese. Una « macchia » che nel presente è diventata qualcosa di conturbante: dovrebbe essere buon pane per un buon romanziere lavorare un canovaccio in Bergamo. Speriamo che costui nasca tra le Mura.

Abbiam provato quindi un senso di compiaciuta meraviglia quando siam venuti a sapere che un narratore francese ci aveva pensato lui a sfruttare la verginità della città orobica, al punto di mettervi una « reggia ». Si afferma che il libro appena sarà conosciuto in Italia (chi sarà il fortunato editore che lo farà tradurre?) susciterà scalpore non solo a Bergamo. Speriamo che sia veramente così, in quanto spesso i francesi deludono gli italiani, quando si fermano a puntualizzare situazioni della nostra penisola. Non è inutile ricordare Lamartine, anche se poi dobbiamo subito ricordare coloro che pure amano l'Italia e la capiscono, come l'Apollinaire dei « Calligrammes »: « C'est à toi che je songe Italie mère des mes pensées... ». Volevamo solo dire che i francesi vedono troppo poeticamente l'Italia e quando s'azzardano a « narrarla » nella realtà storica s'incespicano. E' proprio il caso del « Roi de Bergame », del quale possiamo già dare, in breve, la trama.

Il re di Bergamo è morto in un campo di concentramento, in seguito agli avvenimenti dell'ultimo conflitto mondiale. La città governata nel frattempo dalla regina Vera, cade sotto i giuochi e gli intrighi d'un gruppo d'uomini pronti a tutto pur di riuscire a conquistare un certo predominio. I principali — che sono poi un po' tutti i protagonisti della vicenda — sono: il principe Ugo, la furba marchesa Cini, un tipaccio che porta il nome di Valerio Montalti. V'è pure il personaggio ecclesiastico importante ed è il Cardinal Sorenzo. La regina Vera, dopo tanto tergiversare, s'accorge che l'unica soluzione per salvare il suo « reame » dagli assalti dei troppi competitori è di mettersi d'accordo col generale francese Lombard (nel giro dei nomi usati da de Spens per i suoi personaggi anche quello del generale francese tradisce ambizioni di simbolismo), col

quale è del resto già compromessa per certe esagerate tenerezze. Il generale sente tutto il fascino di diventare re di Bergamo sposando una donna non disprezzabile. Ma quando tutto sta per concludersi felicemente succede il guaio. Lombard, dovendo reprimere una violenta rivolta organizzata dal partito comunista bergamasco, usa sconsideratamente i carri armati, facendo precipitare la situazione già tanto compromessa per gli occupanti stranieri. Lombard viene richiamato a Parigi dal suo Governo, e a Bergamo gli insorti proclamano la Repubblica. Mentre il generale Lombard sta per lasciare la città orobica viene mitragliato nella sua automobile. La regina Vera, nell'incalzare degli avvenimenti, cede a Valerio Montalti, col quale fugge dalla città, portando via i gioielli della corona.

Per chi è un po' addomesticato alla letteratura narrativa francese comprenderà che anche questo romanzo « bergamasco » è sulla linea di altri due celebri romanzi: « La Chartreuse de Parme » e « La rouge et le noir ».

Sarà interessante il controllo che si farà sulla serietà e sull'ironia condensate in queste pagine, e trovare il segreto motivo che ha dato vita ad un romanzo così inusitato, un romanzo che ha del resto al centro della sua azione fantasiosa e simbolica una delle città italiane meno terremotate nel 1945 ».

Son queste sopra parole che si scrivevano allora, quando notizie povere accompagnavano la grande curiosità di conoscere il libro e il suo autore. Ma, mentre Françoise Sagan e Minou Drouet han continuato a farsi conoscere oltre che per i libri (da ricordare che quelli da noi annunciati sono nel frattempo usciti coi titoli «Un certain sourire» e «Arbre, mon ami») anche per le loro avventure più o meno belle o addirittura catastrofiche (come nel caso dell'automobilista Sagan), di Willy de Spens non sono più riuscito a scoprire nè chi sia nè quanti anni abbia nè cosa faccia nella vita. La mia curiosità troppo spinta forse mi ha giocato un cattivo servizio: infatti chiedevo a Willy de Spens perchè avesse scelto proprio Bergamo, e se avesse qualche legame colla città lombarda, e se ci fosse passato. Volevo poi sapere se conoscesse qualche famiglia bergamasca, se aldilà della vicenda vi fosse qualche particolare significazione. Arrivavo a chiedere confidenzialmente a de Spens fino a che punto arrivava la sua fantasia quando componeva il canovaccio dei suoi romanzi.

Willy de Spens non mi ha risposto, forse seccato della mia impertinenza; Plon, forse perchè non voleva scoprire troppo le batterie, prima che il libro di de Spens avesse uno sperato successo

in Italia. Per cui io che mi son tanto crogiolato attorno a questo lavoro di narrativa ancora oggi mi trovo a parlare di de Spens come di un autore ignoto, e vado sempre più convincendomi che dietro questa piccola facciata di parole vi sia un'altra figura, un altro nome. Uomo? Donna? Il testo del romanzo parrebbe far decidere per un autore maschio, ma il prevalere delle femmine (Marchesa Cini, Sandra, la stessa Vera) potrebbe indurre alla tentazione di pensare anche ad una donna. Quanto abbiamo saputo di de Spens è tutto qui: Willy de Spens è autore di romanzi « hauts en couleur » come « Angélique », « Vierge noire », « Bois de Dampierre ». Recentemente ha dato vita ad un romanzo di altissimo impegno, una grande storia d'amore: « Stève »; una scrittura tanto cara al vecchio romanzo francese cosidetto analitico, nel quale le figure e le scene si colorano di mezze tinte e fioriscono di piccole cose, quelle cose che di solito fanno poco spicco all'apparenza, ma che sono le più veritiere accusatrici dei caratteri umani e dei paesaggi della realtà. Altre opere di Willy de Spens sono: « Mademoiselle de Sérifontaine », « Jean Le Bel », « Quiberon ». Dovrebbe già essere in vetrina anche l'ultimo lavoro di de Spens, dopo le « Roi de Bergame », e cioè « Le Rôle de l'innocent ».

Per quanto riguarda il nostro romanzo è interessante raccogliere qualche altro dato che serva a meglio farlo conoscere nei suoi dati esteriori e cronachistici. « Le roi de Bergame » è stato scritto a Estignols nel periodo che corre dall'aprile all'ottobre 1954. E' stato stampato nel 1955, durante il quarto trimestre, fu messo in vendita nell'ottobre 1955 col numero progressivo di edizione 7841. L'editore ci tiene a dichiarare che « de cet ouvrage il a été tiré *20 exemplaires sur papier pur fil des papeteries Lafuma*, a Voiron, numérotés de 1 à 20 ». Nè ci sembra fuori posto ricordare anche il personaggio al quale è dedicato — e in Francia è un'abitudine molto più diffusa e apprezzata che in Italia — il romanzo: Joseph De Belleville.

Un giudizio francese sul romanzo — che appena sotto riporterò — parla del carattere immaginario del romanzo e tenta di dare i motivi che hanno fatto da istinto alla creazione di questo lungo e tortuoso racconto « bergamasco ». Willy de Spens ha voluto approfittare degli avvenimenti italiani di una dozzina d'anni fa per farne un romanzo che dovrebbe essere una sincera messa in scena degli stati d'animo degli italiani in quei giorni. Noi che li abbiamo vissuti, proprio qui nel Nord Italia possiamo essere giudici quasi perfetti del risultato letterario e umano di de Spens. Dico quasi perfetti con intenzione, perchè la mobilità dell'animo in quei gior-

ni, la provvisorietà dei nostri istinti e l'allegra effusione stabilita dall'apparente cedimento di un caos che ci opprimeva, non possono che gettare delle ombre sul ricordo veritiero di quelle giornate. Del resto, un processo che si sta svolgendo a Padova, per una delle vicende più clamorose di quei giorni, avvenuta proprio in Alta Italia e che ha un certo riflesso anche nel libro di de Spens, lascia sorpresi per il continuo richiamo « al tanto tempo passato », « alle emozioni », « alle confusioni ». Si può comprendere, pertanto, la difficoltà in cui si dibatteva l'autore di « Le roi de Bergame », che forse ha dovuto solo fare affidamento sulle « cronache » dei giornali (il giudizio francese parla con un po' di enfasi di « histoire politique »), nel voler dar vita ad una creazione che fosse l'esemplare figura di un tempo italiano, quello del 1946-47. Ecco, ad ogni modo, il giudizio.

« Avec le « Roi de Bergame », Willy de Spens a tenté une autre expérience qui est une nouvelle réussite: il a étudié, à la manière de Sthendal, c'est-à-dire sans la moindre complaisance ni la moindre illusion, et en les transposant dans une principauté imaginaire de l'Italie du Nord, les passions et les calculs qui se sont donné libre cours dans l'immédiat après-guerre. Mais s'il n'est aucun des épisodes du livre qui n'ait été, ou n'ait pu être, entre 1944 e 1945, ici ou là, vécu, l'auteur a utilisé l'histoire politique sans le moindre parti-pris, uniquement en fonction du « jeu » de ses personnages, avec la ressources d'une savante mise en scène et la richesse d'un répertoire psycologique où la trahison, la lâcheté et la délation jouent leur rôle autant que l'amitié et l'amour. On pense irrésistibilment aux intrigues de coeur de la « Chartreuse de Parme »; pourtant les personnages du « Roi de Bergame » appartiennent bien à leur demi-siècle et la virtuosité de l'auteur, son insensibilité apparente ne font pas oublier la vérité humaine sur laquelle il s'appuie ».

Ci sembra ora opportuno raccogliere una piccola antologia di persone e luoghi « bergamaschi » come sono stati approntati dalla fantasia di Willy de Spens. Diciamo subito che le località accennate dal romanziere francese sono solamente due, oltre Bergamo s'intende, e precisamente Treviglio e Clusone (dove vien situato un « castello » di grande importanza strategica). Di Bergamo si cita con una buona approssimazione di fedeltà la Basilica di Santa Maria Maggiore; si parla pure della Fiera (evidentemente lo scrittore francese s'è rifatto a qualche vecchio libro che parlava di Bergamo e della sua fiera al centro della città bassa), ma il nome vien

presentato in tre diverse maniere: prima Fiéra, poi Feria e poi Foira (evidentemente il romanziere non badava troppo ai nomi, oppure è stato un cattivo correttore di bozze, perchè capita altre volte di trovare nomi usati diversamente, ad esempio il nome del Vescovo che è il cardinale Sorenzo, Soranzo, Sorenso).

Ed ecco l'inizio del romanzo: «L'avance victorieuse des troupes françaises en Italie du Nord, à la fin du mois d'avrile 1945, libéra en trois jours la Principauté de Bergame... Le vieil étendard bergamasque remplaça sur les édifices publics le drapeau à croix gammée, soudain méprisé. Des barrages furent élévés hâtivement sur les routes afin de prévenir quelque retour offensif de l'ennemi. On chanta le *Te Deum* dans les églises, on mit des barriques en perce sur les places publiques et des femmes au grand coeur s'offrirent aux soldats de l'armée libératrice... Les Bergamasques, qui s'étaient maintes fois demandé avec inquiétude si leur principauté avait assez souffert de l'occupation étrangère, se trouvèrent parfaitement rassurès: comme la Belgique, la Hollande, come la France, ils avaient leurs martyrs. Les Allemands, d'ailleurs, n'avaient pas attendu que leur défaite fût consommé pour commetre des exactions. Ils avaient arrêtés des trafiquants de marché noir, fusillé quelques otages à la suite d'attentats contre leurs officiers, déporté des patriotes et gardé prisonniers les soldats bergamasques qui, après le coup d'état de Badoglio, refusèrent de poursuivre la guerre contre les Alliés... ».

Si attribuisce ai bergamaschi addirittura quello che è stato il lugubre fatto di Piazzale Loreto a Milano. Qui si parla di un generale tedesco. La rivolta bergamasca contro i tedeschi si sarebbe risolta in un grande spargimento di sangue. E: «On pendit le cadavre d'un général devant la Fiéra et, pendant tout un après-midi, la foule défilà en le couvrant de crachats. On ne le décrocha qu'à la nuit tombée et l'ignoble dépouille fut jetée dans un égout ». Mica male, no?

Ed ecco il re di Bergamo che muore in un campo di concentramento tedesco (il romanziere a piede di pagina mette una nota chiarificatrice sul titolo di re: « Precisiamo, per evitare le critiche degli storici puntigliosi, che il titolo di re portato dal principe di Bergamo è solo di cortesia »): « Un deuil cruel devait assombrir la victoire. Tandis que les troupe allemandes se repliaient vers Tirano, la radio annonça que le roi de Bergame Francisco VIII venait de succomber dans un camp wurttmbergeois. Les Allemands l'avaient déporté six mois plut tôt, parce qu'il avait refusé de signer un édit

ordonnant la réquisition des tous les célibataires de dix-huit a trent-cinq ans pour travailler dans leurs usines de guerre ». Da notare il nome del re in spagnolesco. Oltre a re Francisco troveremo che anche il cardinal Sorenzo si chiamerà Ignacio. Ed ecco la dinastia di Francisco VIII: « Il appartenait à la très vieille famille des Viorne, qui régna sur Bergame de 1527 à 1805, date à laquelle Emmanuel Viorne fut dépossédé de sa couronne par Napoléon, qui fit de la ville de Bergame le chef-lieu du departement de Serio. Mais le Congrès de Vienne rendit le trône de Bergame à son héritier, dont Metternich négocia le mariage avec une fille de l'empereur d'Autriche. Depuis, la tradition des alliances entre les Viorne et les Habsbourg s'est perpétuée. La femme de Francisco VIII était par sa mère, une cousine d'Otto de absbourg; elle détestait Hitler et c'était grace à elle, disait-on, que le faible et charment souverain s'était soudain mué en homme de caractére. Pour l'instant, elle était fort belle sous ses voiles noirs. Elle ne pouvait paraître en public sans que tout Bergame l'acclamât. On s'attendrissait sur l'infortune de la jeune veuve, on se demandait déja quel serait son nouveau mari. Bien qu'elle n'eût pas d'enfant, la princesse Vera continuerait de régner sur Bergame, car elle était une Viorne et, par filiation naturelle, la couronne lui revenait de droit ». Abbiam conosciuto così anche la principessa-regina e la situazione « bergamasca », subito dopo la morte del re di Bergamo. Praticamente re di Bergamo sarà una regina, fino a quando tenterà di prendere il trono di Francisco VIII un generale francese. Nella mente di Willy de Spens il « re di Bergamo » del suo romanzo dovrebbe essere il gen. Lombard.

Due figure del romanzo che stanno intanto prendendo posto sono il principe Ugo Viorne (pretendente al trono) e il suo segretario conte Valerio Montalti, un tipaccio che brigava con tutti, monarchici e repubblicani, pur di stare a galla.

Finalmente nel racconto troviamo una linea di paesaggio. Meno male che si parla di colline, perchè, in un fantasioso intreccio come questo, ci si può attendere di tutto. Almeno il paesaggio, per ora, sembra veritiero: « Le soleil déclinant s'était posé sur l'épaule d'un colline ». Meno male che troviamo anche un « bergamasco » di nome Tonio (è però amico del Montalti).

Treviglio fa la sua apparizione in una situazione poco buona, proprio per la falsa religione del Montalti, che vorrebbe far credere di andare a far Pasqua: « Domain, il irait prendre l'apéritif à Treviglio avec Enrico, pour laisser croire qu'il faisait ses pâques ». Ora era un miscredente, ma fino a vent'anni era stato un bravo cristiano,

educato in un collegio, ove « il s'agenouillait dans la chapelle ». Due altri personaggi sventurati si fan vedere fin dalle prime pagine: sono Pietro Anzio e la moglie Sandra Ganzini: il primo farà una brutta fine, per colpa dell'infedelissima e politicante moglie.

Clusone arriva colle sue campane che non suonano ancora nella sera, perchè quella sera in cui Pietro Anzio andava per servizio militare verso la località seriana era il sabato santo: « Il devait être environ six heures du soir et Anzio s'étonna de ne pas entendre sonner les cloches de Clusone... ». Neppure le campane della Valtellina suoneranno quell'anno a Pasqua: « Les cloches de Pâques n'avaient pas sonné, cette année-là, dans la Valtelline », perchè le truppe della Wehrmacht erano in fuga verso i passi della Maloia, dello Stelvio e del Tonale.

Bergamo prende corpo: appaiono le Mura dei veneziani, le vecchie strade medievali, la Fiera che è classificata « l'énorme monument qui renferme six cents boutiques ». Non mancano le « hauteurs du Faro ». Il centro di Bergamo è « un quartier où des vieilles maisons surgissent à l'ombre des bouquets d'arbres ». La zona del Faro deve essere quella delle persone più distinte. Veniamo anche a sapere che il principe cugino di Vera possiede un bel palazzo « près de l'église Sainte-Marie-Majeure ». Veniamo nello stesso tempo a scoprire che in questa Bergamo, il tragitto dalla « station du car jusqu'en haut du Faro » rappresenta all'incirca la traversata di mezza città. Se Willy de Spens ha tenuto calcolo della posizione che hanno realmente i « depositi » dei filobus, bisogna dire che la sua Bergamo è tremendamente grande.

Ti capita qua e là di raccogliere note curiose sul carattere dei bergamaschi. Eccone una: « I bergamaschi sono incapaci della minima violenza ». Ed è una bella lode.

Una figura spiccatissima del romanzo è l'arcivescovo cardinal Sorenzo: umanista, asceta e fortissimo pastore. Una specie di Bossuet; e la cosa è capibile in un francese che scrive su « un regno » che in parte riproduce la mentalità dei tempi del grande vescovo della corte francese.

Tra le vie di Bergamo troviamo che la più bella era dedicata a Mussolini: poi diventò la via del re defunto, Francisco VIII. Troviamo pure che a Bergamo i giornali erano più di uno, ma quello più importante era quello della Curia: « Puis il dicta quelques lignes destinées à l'« Observateur de Bergame », organe officieux de l'épiscopat et de la cour ». Ma il giornale cattolico tutelava anche i diritti della Corte Reale.

Pagine indubbiamente interessanti, anche se troppo generiche, le troviamo sulla reazione di Bergamo nelle giornate della Liberazione: ironicamente il romanziere fa capire che tutti i bergamaschi « se flattaient d'avoir été des agents secrets de la résistence ». Ma troviamo gente coraggiosa anche altrove, in provincia, come a Clusone, per esempio, dove una donna briga perchè vengano avvisati gli alleati, onde mandino i loro aerei a bombardare un treno tedesco carico di munizioni, in sosta nella stazione della città seriana: la stazione era a due passi dalla casa della donna, sarebbe andata distrutta quindi. Ma per l'eroina clusonese non v'è che una conclusione: « Il le faut ».

A Bergamo v'era uno strano Consiglio di Reggenza, dove s'incontravano gli istinti dei conservatori, dei comunisti, dei socialisti e dei clericali. Sappiamo però che la presidenza era in mano ad un certo Tamberi, uomo dal sembiante coraggioso.

Ho già notato che la provincia bergamasca praticamente è stata ridotta dal romanzo a Clusone, e la borgata della Val Seriana assume l'aspetto di seconda capitale del Regno. Il suo nome corre diverse volte nel romanzo, e nella città vi son dislocati molti uffici.

Le prigioni di Bergamo son chiamate « Prison San Paolo ». Sono poste addirittura all'estremità sud della città. Insomma all'opposto di quelle vere di Sant'Agata. La prigione « est un ancien fort bâti ».

Una pagina che fa poco onore alle donne di Bergamo è quella in cui si parla dell'arrivo delle truppe francesi, affiancate dai Marocchini e dai Senegalesi. Donne bergamasche che a frotte si sarebbero date ai soldati occupanti. L'esagerazione è evidente, ma Willy de Spens lascia credere che questa è stata una piaga dell'Italia intera. Il capo dei francesi, generale Lombard, aveva solo 35 anni. Il ristorante dei francesi era il « Pimlico ». Le ragioni militari prendono ora il sopravvento, e veniamo così a conoscere che a Bergamo c'era una onorata Scuola di Cavalleria: in essa affluiva il fiore della gioventù aristocratica, in mezzo alla quale eran cresciuti i più nobili patrioti della resistenza.

Una cosa curiosa è pure questa: la regina Vera, da dolente vedova, all'arrivo del Lombard si trasforma nell'immagine d'una attrice hollywoodiana, della specie di Salomè o di Lucrezia Borgia. Sono i giuochi della narrativa!

A Bergamo appare pure l'importanza di una certa marchesa Bartali (probabilmente il nome del ciclista Bartali dovette restare amaramente attaccato nella memoria di Willy de Spens, in seguito alle sue vittorie al Tour de France!).

E la città di Donizetti non poteva avere il suo grande teatro, in cui trovassero ospitalità le opere del grande maestro bergamasco: sembra che l'opera più accetta ai bergamaschi dello de Spens fosse « L'elisir d'amore ».

Mi scuserà il lettore se io non son capace che di scegliere curiosità dal libro in esame, ma non posso fare altro, trovandomi ormai invasato nella fantasia dello scrittore francese. Ecco che nella grande costruzione della Reggia vi è un salone da the chiamato « Inferno » (forse perchè i balli erano considerati l'anticamera della perdizione?).

Ora però finisco col non capirci più nulla neppure io: la cattedrale di Bergamo sarebbe tutta circondata di bar, caffè; vicina al « bourdonnement joyeux de la Feria »; con accanto una « place Carrare », ritrovo di giovanotti boemiani e di ragazze pitturate in cerca d'avventure notturne. Tra poco dovremo dire che Bergamo è diventata Parigi, quella dei quartieri esistenzialisti, proprio a Saint Germain des Près. Il paesaggio della città si tinge sempre più: ecco le strade di Bergamo verso la collina. Sono « rues escarpées », che hanno lungo il loro tragitto « una fontana », « une borne », « une marche de pierre usée ».

Il problema istituzionale italiano trova modo di inserirsi negli umori bergamaschi del dopo guerra, e possiamo raccogliere questa profezia: « Umberto sera le dernier des Savoie à régner sur l'Italie ».

Eppure la Francia non può non far sentire il suo istinto di dominazione sulle altre nazioni, e qui leggiamo il grande desiderio dei francesi di vedere un giorno il general Lombard salutato re di Bergamo. S'accontentano anche di Bergamo, pur di aver qualcosa anche fuori della loro geografia alpina.

Ma sentite: Willy de Spens ha tenuto calcolo anche del dialetto bergamasco: « Son accent bergamasque prononcé et auquel échappaient, bien entendu, le gens de là haute société, ajoutait à son originalité... ».

Nè possiamo dimenticare che l'albergo più lussuoso di Bergamo si chiama « Borghese »: un luogo, del resto, riservato alla gente ambigua, anche se ricchissima e titolata. Un locale notturno, invece, è il bar « Benzo ».

Una cosa impressionante è la spregiudicatezza di certe donne dell'aristocrazia bergamasca che sputano sentenze politiche e religiose, degne dei più sbracati epigoni del Voltaire. La capoccia di queste dame politicanti è proprio la Marchesa Cini, consigliera della regina Vera.

Qualche volta Willy de Spens segue le orme di Peyrefitte, specialmente quando vuol giuocare nella presentazione dei personaggi aulici della Chiesa. Ecco il piccolo ritrattino del segretario dell'arcivescovo Sorenzo: « Un jeune abbé frisé et parfumé... ».

La grande «avenue» della Bergamo del narratore francese è dedicata a Cavour; il palazzo reale si trovava proprio su questo grande corso.

Mi segua il lettore in questa scorazzata sul volume in esame: ora v'è una brutta nota da raccogliere, un giudizio di uno straniero: « I Bergamaschi sbagliano sempre ». Vengono addirittura paragonati ai ranocchi della favola, quelli che domandavano a Giove un re. Il fatto nasce dalle discussioni sulla reale situazione del Regno di Bergamo: Monarchia parlamentare o Repubblica? Mentre i Bergamaschi chiedono un re, vivono ed operano come autentici repubblicani.

In un periodo di rivoluzione non poteva mancare l'accenno al Palazzo di Giustizia, uno degli edifici più in vista della città. Tutto serve a far dell'umore.

Nella terza parte del romanzo veniamo a scoprire che, oltre ad una località famosa per la Fiera, v'è anche un autentico palazzo della Fiera (ricordate quanto sopra è stato scritto su questo nome). Vicino ad ogni nobile palazzo vi è sempre però qualcosa che denota una Bergamo perduta nell'immoralità. Insomma, Willy de Spens non finisce mai di citare luoghi infami. Già sopra ho avuto occasione di parlare della pariginizzazione di Bergamo!

Ad un certo punto ci prende la curiosità di scoprire se il romanziere francese ricorda che ha parlato di una città alta e di una città bassa. Ciò diventa meglio sagomato quando si parla della rivoluzione comunista di Bergamo; poichè in quest'occasione il centro della città sembra trasferito in piazza della « Feria », mentre sopra lo portava verso piazza della cattedrale.

Segnaliamo al lettore anche l'accenno ai direttori dei giornali di Bergamo, alle loro redazioni. Son gente — secondo il francese — imbarazzata, indecisa, paurosa di compromettersi, giuocatrice di furbizia per uscire indenne dalle più complicate situazioni.

Durante la « rivoluzione » di Bergamo vengono a galla le «leggi» che han tenuto in agitazione gli italiani di questo dopoguerra: i patti agrari, la nazionalizzazione di certi servizi, la confisca dei beni a coloro che avevan provocato la disfatta della nazione.

Ma una cosa ci fa piacere di raccogliere, contro il modo di giudicare dei francesi: è un'affermazione di lode ai bergamaschi, buttata in faccia al general Lombard. « I Bergamaschi hanno il sangue

vivo; bastano poche parole a metterli in fiamma! ». Sembra di sentire la traduzione di quello slogan usato a classificare « ol carater de la rassa bergamasca... ».

Siccome nel libro la rivoluzione comunista ha un certo rilievo, ecco il nome del capo comunista di Bergamo: Golzoni. Era l'anti Tamberi, uomo di fiducia della Corte. Troviamo pure indicato l'organo di stampa dei comunisti: « La Voix de Peuple », giornale violentissimo.

La rivoluzione ha portato ad uno schema della legge agraria. Sentite le decisioni prese: « La loi agraire réduisait à quinze hectares au maximum la propriété terrienne ». Insomma in piena riforma agraria, confisca degli ettari eccedenti, assegnazione statale di essi ai contadini.

Verso la fine del romanzo troviamo elencato questo fatto: per tutto l'anno 1945 non vi furono vacanze in tribunale. Tremendi processi contro coloro che avevano collaborato col nemico tedesco.

Un'altra curiosità: fa capolino come una delle personalità più in vista della nuova aria instaurata a Bergamo, un certo Dr. Guidoli. Si potrebbe pensare che Willy de Spens — se c'è stato a Bergamo — sia passato in via Venti Settembre e abbia letto certe targhe di specialisti sanitari. Ebbene col Dr. Guidoli vien fuori che a Bergamo v'era pure «Radio-Bergamo». Non solo, ma la città era ricca, oltre che di quotidiani, di riviste, di settimanali, di « magazines » illustrati, il più importante dei quali era « Images bergamasques ».

Nè poteva mancare in una città di tanta importanza « l'aérodrome », anche se Milano deteneva il primato per il traffico aereo, e serviva anche il Regno di Bergamo.

Abbiamo già dato rilievo all'importanza di Clusone in questo romanzo: ebbene, dobbiamo segnalare che le ultime pagine del romanzo hanno un solo nome, quello di Clusone e del suo famoso « château ». E già che parliamo di località periferiche del Regno di Bergamo, non lasciamo passare sotto silenzio il fatto che anche Lecco è diventato Lucco. Quest'ultimo strafalcione avviene ad una dozzine di righe prima che il libro finisca.

Se dovessimo ora dare un giudizio complessivo, non sapremmo cosa scrivere. Intendiamo un giudizio che possa raccogliere la vera linea sentimentale o polemica. Chi può dire che questo è un libro di sola invenzione narrativa? Non possiamo accettare quindi la sola « occasionalità » nella scelta di Bergamo. Sappiamo però che i francesi, quando scrivono di cose italiane, non van troppo per il sottile. Una volta ci consideravano una specie di sottoprodotto per le loro ambizioni politiche e letterarie; può darsi che lo stesso istinto abbia governato la composizione di « Le roi de Bergame ».

COMUNICAZIONE

DEL SOCIO

Ing. LUIGI ANGELINI

DUE CASTELLI GUELFI E DUE GHIBELLINI

SUI COLLI DI BAGNATICA

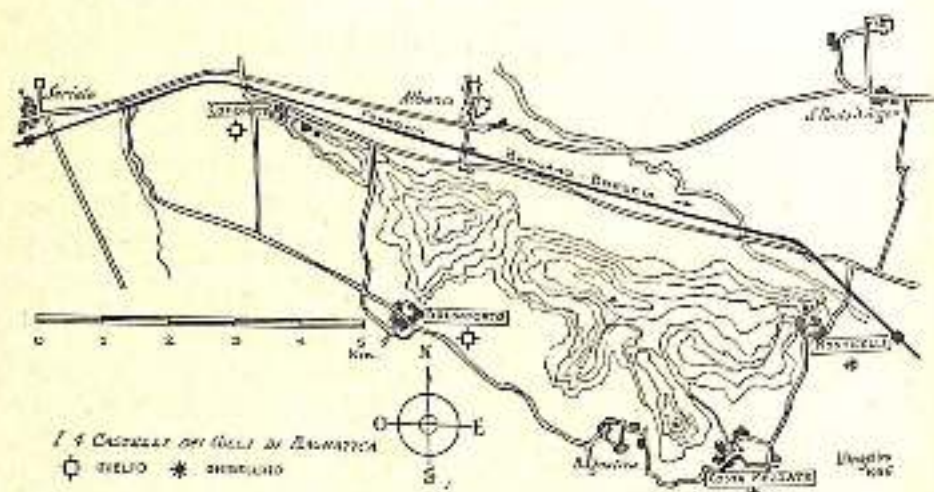
Il gruppo di ondulate colline, che si stende oltre Seriate dalla frazione di Comonte discendendo verso il paese di Monticelli di Borgogna con amene zone coltive a sud e dossi verdi a nord, ha in linea d'aria una lunghezza di poco più di quattro chilometri. In questo pure breve sinuoso profilo collinoso sorsero un tempo parecchie opere fortilizie di cui rimangono però ora soltanto limitate tracce o in avanzi o in perimetri di antichi recinti murati.

Come era uso per logiche ragioni difensive, le costruzioni dei castelli venivano erette scegliendo luoghi impervi ove si elevavano spesso spalti rocciosi in zone alpestri. Ma ove erano solo ondulazioni collinari di terreno come queste di natura geologica del cretacico con sottostanti strati di arenaria, pur scegliendo sempre i dossi più elevati, era opportuno tracciare ampie muraglie periferiche solitamente irregolari a seconda della natura del luogo con strutture difensive dalle quali fosse facile osservare in ogni direzione i movimenti di fazioni nemiche che tentassero di avvicinarsi per assalire il nucleo fortificato.

In quattro punti di questa breve catena collinare sono visibili tuttora, anche se in qualche parte pressocchè scomparsi alla diretta veduta del piano, avanzi medioevali che consentono di rilevare la configurazione di queste opere di lontana memoria.

Le quattro località appartengono a quattro distinti paesi: *Comonte* (fraz. di Seriate), *Brusaporto*, *Costa di Mezzate*, *Monticelli*. E poichè due di questi castelli appartenevano alla famiglia guelfa dei Rivola (Comonte e Brusaporto) e due a famiglie ghibelline (gli Zoppi e i Vertova a Costa Mezzate e i Suardi a Monticelli) si avverte, osservando la planimetria della zona, che i primi due castelli fra loro abbastanza vicini, risultavano fronteggianti verso levante gli altri due pure ugualmente vicini.

Nessuno dei recinti murati, come si riscontra dai rilievi in posto, ha somiglianza di forma dell'uno con l'altro appunto per la differenziazione definita dalla diversità di natura dei luoghi. Rimane solo analoga la presenza di un nucleo centrale murato quale

ultima difesa e all'intorno il muro periferico con rientranze od avancorpi e talvolta con la presenza dello sporto che un tempo turrito doveva essere con ponte levatoio, ora del tutto scomparso, la porta di accesso al fortilizio.

I QUATTRO CASTELLI DA COMONTE A MONTICELLI

* * *

Tanto nelle grandi costruzioni difensive di importanti castelli, quanto in opere minori, fu per secoli costante, pure in svariatissime forme, il concetto strutturale di tre parti costitutive: una rozza muraglia di mediocre grossezza che correva intorno al margine della posizione, un nucleo interno di abitazione pel castellano e infine nel punto più elevato dello spazio circoscritto una torre a più piani generalmente a pianta quadrata o mastio che rappresentava il caposaldo interno di maggior resistenza.

Nei castelli grandiosi la cinta perimetrale era formata dalla muraglia detta cortina, alternata da piccole torri sporgenti nelle quali nel punto più alto erano collocate o le catapulte che lanciavano cesti con sassi o palle di pietra o balestre per il getto di frecce.

Nelle pareti delle cortine erano create poi, talvolta a più piani, le feritoie o buche balestriere strombate verso l'interno che consentivano pure di fare lancio delle frecce in un ampio angolo di direzione. Ma questo avveniva ove l'importanza del luogo o la presenza di un feudatario di alto rango, che aveva alle sue dipendenze squadre di armati, creavano un considerevole complesso difensivo.

COSTA DI MEZZATE
ANGOLO DEL CASTELLO DEI CONTI CAMOZZI-VERTOVA NELLE PENDICI DEL COLLE

COSTA DI MEZZATE
RUDERI DEL CASTELLO DEI CONTI CAMOZZI-VERTOVA SUL PIANORO ALTO DEL COLLE (SEC. XIII)

COMONTE
L'INGRESSO INTERNO DEL TORRIONE DEL CASTELLO (SEC. XII)

COSTA DI MEZZATE
LA TORRE DEL FORTILIZIO DEI DE [illegible] AL PIANO DEL COLLE (SEC. XIII)

Nei nostri castelli, ove soggiornava un membro di una sola famiglia con poche persone atte alla difesa, rari erano questi particolari costruttivi, trattandosi mai di lunghi periodi d'assedio, ma solo temporanei assalti dovuti solitamente a forme rapide di rappresaglie, quali violente reazioni ad episodi che avevano colpito in altri luoghi membri della stessa famiglia o centri della stessa fazione.

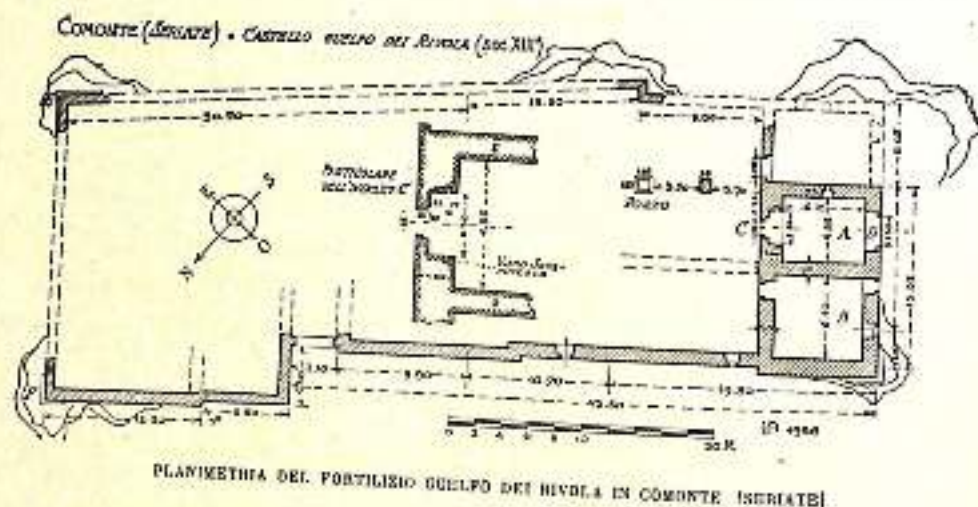
Non si conoscono precise notizie sulle date di costruzione di questi quattro castelli collinari, pur essendo i fortilizi maggiori e minori bergamaschi di città e provincia pressochè tutti da assegnarsi dal 1100 alla metà del '200. Prime a sorgere furono le numerose torri cittadine e particolarmente le tre più importanti rimaste in Bergamo Alta: la Torre Civica dei Suardi, la Torre dei La Crotta in Colle Aperto e la Torre di Gombito dei primi anni del sec. XII. Più tardi si innalzarono i fortilizi di campagna dei quali va ricordato il notevole gruppo in parte conservato nella plaga di Trescore, già rilevati e illustrati con notizie storiche dallo scrivente nella Rivista « *Bergomum* » Maggio-Dicembre 1944, eretti all'incirca tutti verso la metà del duecento dalle famiglie Lanzi, Suardi, Lupi, Terzi. I fatti però che si ricollegano a queste costruzioni difensive si ricordano solo nel sec. XIV quando infierirono particolarmente le due fazioni in cui erano divise le famiglie dominanti, per episodi pervenutici da antiche notizie e particolarmente, come è noto, dalla minuta cronaca di Castello Castelli che va dall'anno 1378 all'anno 1407.

Da queste fonti pervengono alcune notizie che interessano i castelli qui presi in esame.

Castello di Comonte (Seriate)

Il blocco di uno scuro caseggiato, che si presenta sul colle di Comonte a levante della chiesa per chi percorre la strada statale del Tonale, denota tosto la sovrapposizione di costruzioni che hanno del tutto alterato la compagine iniziale dell'antico castello che fu costantemente, fino dalla sua origine, della famiglia guelfa dei Rivola.

I Rivola, come è noto, ebbero per tre secoli parecchie personalità che diedero lustro al casato: nel sec. XII parecchi furono Consoli di Bergamo: Aldo (1110), Algisio (1167), Beltramo (1198), Alberto (1199). Nel 1199 lo stesso Beltramo fu nominato podestà di Cremona. Nel secolo XIII un Belfante, che aveva sede sul colle di S. Michele al Pozzo Bianco, era nominato Anziano del Comune

di Bergamo (1215) ed un Anselmo veniva chiamato alla carica di Capitano del Popolo in Bologna (1271). Altri Rivola ebbero in prosieguo di tempo posti di comando nei secoli susseguenti XIV e XV.

PLANIMETRIA DEL FORTILIZIO GUELFO DEI RIVOLA IN COMONTE (SERIATE)

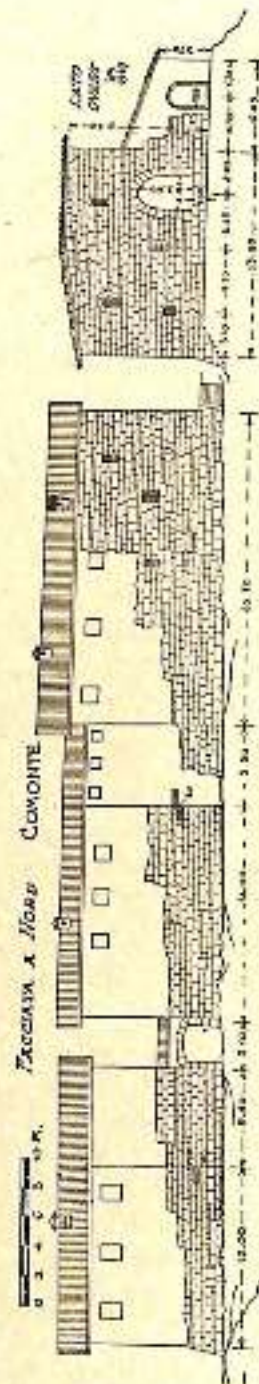
Questa famiglia, che, oltre ad avere case e torri in Bergamo Alta nella zona, ove è tuttora il vicolo Rivola, e sul colle del Gromo, possedeva vaste possessioni in Seriate, ove era un fortilizio di Guglielmo Rivola, e a Comonte e nella frazione di Paderno, tenne fino al secolo scorso in un vasto territorio la proprietà di case e campagne. Sul colle di Comonte si ergeva la sede di Anselmino Rivola, quando il 13 febbraio 1398 sopraggiunse inatteso un Giovanni Castiglioni che, per incarico dei Visconti, tentò al Rivola di « torla di mano ». Ma l'Anselmino arditamente rispose che avrebbe consegnato il Castello « solo al Duca in persona ». (*D. Calvi Effemeridi I*, p. 211). La temporanea conquista ebbe esito però nell'agosto dello stesso anno, quando Seriate fu assaltato dai Suardi «con 2.000 pedoni e 400 cavalli » con l'occupazione delle torri e delle case dei Tarussi e di Gasparino Rivola e con la morte di decine di uomini e distruzioni ed incendi. Ma poco dopo, alla data del 7 settembre, un forte gruppo di Guelfi mentre i Ghibellini erano impegnati nel Cremonese, riprendendo le armi, riuscì con Alessandro Rivola a scacciare da Comonte Tassone da Rudiano, contestabile del Duca, rioccupando così il familiare castello.

Fu però questo in prosieguo di tempo, ripreso dalla fazione avversa (Ronchetti « *Memorie storiche* » V, p. 218) se una notizia di cronaca dice: « Il 29 agosto 1403 Alessandro q.m. Arrighino Rivola con i suoi seguaci riebbe il Castello di Comonte, il quale era custodito da un Foriano a nome del principe » che era poi sempre il Visconti.

Da allora più alcun dato esiste su eventi bellici riguardanti quel fortilizio che, dopo la metà del quattrocento, sotto il dominio veneto fu in gran parte abbattuto in conformità ai decreti del Senato di Venezia.

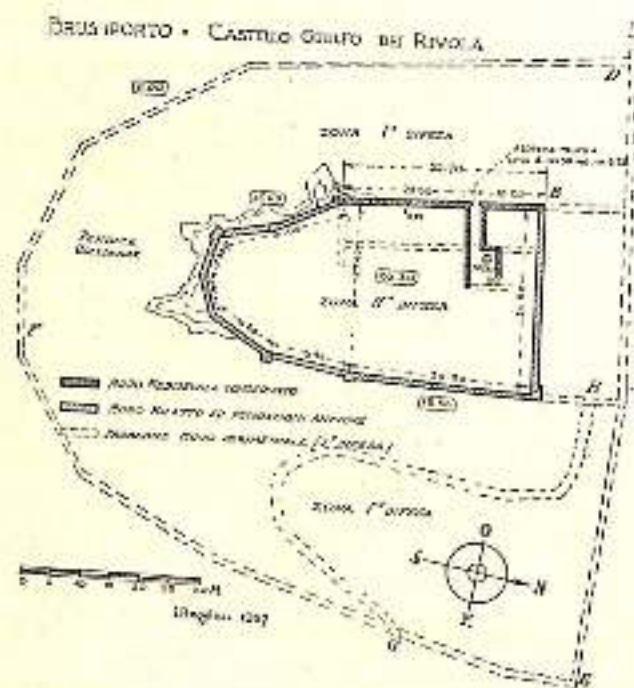
Le parti originarie che tuttora esistono con gli avanzi delle solide muraglie a grossi blocchi di pietra si presentano nel lato di nord per una lunghezza di 62 metri verso la strada statale, alternatamente nascoste dalle fronde del bosco e in parte sul lato di ovest con una parete pure in blocchi di pietra per una lunghezza di lirca 15 metri con altezza di quasi 10 metri. Internamente si conserva in uno dei due locali fra loro contigui (locali A e B) verso il cortile la porta di entrata C che ha l'asse corrispondente al portale esterno archiacuto segnato con D (di luce m. 2,30) ora murato e di cui si vedono i nitidi contorni a bugne di netto carattere medioevale.

La piccola porta C nello squarcio interno presenta tuttora nello spessore di muro gli incassi di una saracinesca di difesa. Sempre nell'interno si alza un pilastro pure medioevale e poco più oltre nel cortile un pozzo con vera in muratura a recinto quadrato.

Poche altre tracce rimangono essendo stato lo stabile tutto trasformato e rifatto e dallo scorso secolo passato in proprietà dell'Istituto della Beata Cerioli. Sono però visibili i punti angolari della cortina che doveva recingere il fortilizio ove murature di solida struttura a grossi blocchi nei punti E ed F verso nord-est, alzati per oltre due metri, su spuntoni della arenaria della definiscono chiaramente i contorni della cortina che recingeva il castello di forma pressochè rettangolare. Purtroppo le demolizioni avvenute non consentono di ricomporre altre parti antiche rimanendo sostanzialmente di locali integri soltanto i due segnati in A e B della planimetria con due altri sovrapposti al piano superiore.

CASTELLO DEI RIVOLA IN COMONTE — RILIEVO DELLE ANTICHE STRUTTURE

Verosimilmente la torre doveva sorgere sopra il locale A a pianta rettangolare con le dimensioni esterne di m. 6,70 x 3,60.

Castello di Brusaporto

Ben scarse sono le notizie che riguardano questo antico fortilizio come sono poche le visibili tracce se non in parte di muraglia a blocchi di pietra che ne tramandino il ricordo. La posizione è però tuttora ben definita sorgendo i pochi avanzi sul punto più elevato del paese, in un dosso poligonale di circa m. 55 x 30 m

RILIEVI DEL CASTELLO GUELFO DI BRUSAPORTO

a cui si sale da un sentiero privato della Famiglia Motta che lo possiede con case e terreni contigui. Il tratto integralmente conservato è segnato nell'unita planimetria di rilievo dal muro rettilineo A-B verso ovest lungo m. 32,70 costruito a corsi di grossi blocchi di arenaria dei luoghi e per un'altezza di circa m. 4,50-5. Nel resto del perimetro una fitta vegetazione, particolarmente sul lato di sud, copre le parti antiche erette su spuntoni di roccia, mentre sugli altri lati di nord e di est la sistemazione dello spalto a vigneto non presenta più antiche tracce essendosi fatti lungo i secoli nuovi tratti di muro di sostegno dell'alto pianoro pur sul primitivo tracciato.

Avanzi antichi delle costruzioni interne nel recinto poligonale sono molto scarsi per poter rivelare quale forma avessero i locali di abitazione del feudatario nel sec. XIV, nè risalti dal perimetro indicano ove potessero essere torri angolari, nè murature interne segnano la presenza di un nucleo di ultima difesa, stante la coltre di terra a vigneto che copre tutto lo spazio. Esiste solo un corridoio di imbocco in C che porta a un vano ove era nota, fino a poco tempo fa, l'esistenza nel punto P di un pozzo che doveva scendere fino al piano di campagna; profondità che doveva aggirarsi intorno ai 20 metri.

Ma l'osservazione fatta in posto della configurazione del colle (ancor più accentuata e visibile nella planimetria generale della zona), definisce una linea periferica esterna intorno a questa parte centrale occupata dal castello e distante da 26 a 35 metri da questa. Su tale sviluppo periferico doveva sorgere, in analogia ad altri esempi di colli fortificati bergamaschi e alle consuete configurazioni dei castelli, la cortina che si usa definire di prima difesa segnata in pianta con le lettere D.E.F.

Per superare il dislivello da G ad H doveva poi svolgersi il tracciato di un percorso o sentiero oggi tuttora esistente come strada allacciante diversi fabbricati sorti nei secoli posteriori e ancor oggi denominata « via del Castello ».

L'unica notizia che riguarda quel luogo è trascritta nella *Historia quadripartita* di P. Celestino - Bergamo - V. Venturi 1617.

Alla pag. 234 si riporta questo dato: « *1380 a 5 di luglio - Giacomo de Pii Capitano di Bergamo et Giovanni de Lisca provvisionato di Bernabò - co' loro stipendiati andarono a Brusaporto et svaligiarono et poi abbrugiarono tutta la terra* ».

Nell'ampio significato di « tutta la terra » si intendeva certo accennare ad un assalto che, pur limitato all'azione di un giorno, doveva aver portato devastazione ed incendi negli stabili di proprietà guelfa e particolarmente alla maggior sede posta in alto del titolare del paese. Quale fosse la famiglia in possesso di quella costruzione murata non è dato esattamente conoscere, ma l'essere in quella larga vasti terreni della famiglia Bongo imparentata coi Rivola fa pensare che il castello fosse appartenuto ad una delle due famiglie.

Una secolare tradizione fa risalire il nome del paese ad una diffusa e nota leggenda che il nome fosse in origine di « Brucia Porco » e riferentesi al fatto di un odiato signore del luogo di natura violenta e sanguinaria che, tratto dalla sua sede in una som-

mossa popolare, venne incatenato e gettato su un rogo e consunto dalle fiamme.

Nessun dato sicuro esiste, ma il fatto del nome di Brusaporco mantenutosi per lungo tempo al luogo, può far riflettere non trattarsi solo di un episodio nato dalla fantasia. Gli stessi Atti della visita di S. Carlo del 1575 alla Diocesi di Bergamo pubblicati da S. Em. Card. Roncalli (Olschki - Sesa - 1943) descrivendo (vol. II, p .I, p. 28) la antica chiesa di S. Martino la dice: *Ecclesia loci Brusaporchi plebis Seriati*, citando un parroco Bartholomeus Bongus e lasciti di un Hieronimus Bongus e di un De Mapheis (altro nome guelfo) del 1474. Più che ai Bonghi è però presumibile la più sicura attribuzione della proprietà ai Rivola per continuità della proprietà del luogo che si desume documentata anche dall'esistenza di due « cabrei » o albi di planimetrie dei terreni attualmente passati alle odierne proprietarie le Sig. Sorelle Motta che gestiscono una moderna vasta azienda agricola. I due cabrei portano le date 1841 e 1842, il primo intestato agli eredi del Nob. Pietro Rivola, il secondo al Nob. Bortolo Rivola che abitava in Bergamo nella casa presso l'Accademia Carrara ora di proprietà del Conte Piccinelli. Il che fa pensare che per quasi sei secoli sia rimasto immutato il nome della famiglia dei Rivola quali possessori.

Castello di Costa di Mezzate

Sulla collina che si innalza sopra il paese due imponenti gruppi di edifici medioevali a cinta murata dominavano un tempo la vasta piana sottostante: uno a mezza costa ed uno sul vertice dell'alto dosso montuoso. Il primo di questi, ridotto nello scorso secolo ad abitazione civile, e tuttora di proprietà della famiglia comitale Camozzi, appare di solenne grandiosità, pur avendo perduto, con rifacimenti stilistici di sporti, balconi, finestre arcuate e la torre ad archetti con parapetto merlato, il genuino carattere di fortilizio medioevale; il secondo rimasto allo stato di rudero sullo spalto terminale dove spicca tuttora una massiccia torre sbrecciata che si profila nel cielo.

Le famiglie che tenevano nel sec. XII la proprietà del territorio erano ambedue ghibelline: la famiglia dei Vertova provenienti dagli « *Albertoni de Capitaneis de Vertua* » alla quale appartenne sempre la proprietà del castello della parte bassa passata poi per eredità ai Conti Camozzi e la famiglia de Zoppis (che possedeva in Bergamo la Torre e la Casa-Torre di Gombito) e che qui doveva pure avere vaste estensioni di terreni.

Ambedue le famiglie erano di antica origine: un Albertoni era già Console in Bergamo nell'anno 1196 e un Giovanni de Zoppis (che il Ronchetti afferma di « schiatta Longobarda ») era Console di Giustizia pure della nostra città e ricordato in un documento del 1203.

Date riconosciute riguardanti questa località si hanno solo: nel luglio 1890 quando è detto nel: *Celestino - Historia quadripartita* - vol. I p. 234 che « *gli stessi che occuparono Brusaporto svaligiarono ancora le terre di Bagnatica e di Mezate, ma non le abbrugiarono* », e più tardi sotto la data 2 luglio 1433, a pace avvenuta fra la Rep. Veneta e i Visconti, quando molti Comuni furono particolarmente « rimunerati ».

VEDUTA DA EST DEL COLLE DI COSTA MEZZATE

Infatti (Celestino - vol. I p. 338) « *furono esentati per cinque anni da ogni carico reale, personale et misto quei di Bagnatica et Mezzate in riconoscimento della loro fedeltà et in ricompensa delle sciagure sofferte* ».

Ricorda inoltre il *Maironi* (*Dizion. Odeporico* II p. 57) un episodio di inqualificabile ferocia desunto da una cronaca e avvenuto intorno alla fine del 300: « Un ghibellino di Mezzate, scortato da gente, si portò sulla strada maestrale di Valcavallina e trovato un viandante gli chiese di che partito ci fosse. Avendo quegli risposto che era guelfo, lo fece subito legare e tradottolo alla sua casa lo fece appiccare alle travi di una cantina in adempimento di voto « *qui juraverat unum guelfum sacrificare Deo* ». E il Maironi commenta: « fin dove giunsero mai i trasporti di furore in quelle spietate civili discordie! ».

* * *

Il vasto complesso di costruzioni che formano oggi la sede di villeggiatura della comitale famiglia Camozzi Vertova è costituito da parecchi nuclei di edifici eretti in varii tempi dal sec. XIII al sec. XIX.

La parte più a nord, che ha anche a lato una piccola chiesetta del sec. XVII, conserva tuttora le strutture, pur rinnovate in parte, delle salde fortificazioni medioevali e che formano parete prospettante sul cortile di accesso alla villa; nell'interno di questa a fianco della torre antica del tutto mutata particolarmente nella parte terminale, un cortiletto a colonne cinquecentesco dà accesso alle sale che, pur su tracce originarie, ha avuto nei secoli XVIII e XIX totali rinnovi, assumendo l'aspetto di locali di signorile soggiorno.

IL COMPLESSO DEL CASTELLO COMITALE CAMOZZI - VERTOVA AI PIEDI DEL COLLE

Altre parti antiche sono: verso est una torricciuola e un muro contiguo con corridoio di ronda coperti da tetto e un tratto di cortina con un sopralzo merlato che appoggia obliquamente su altro muro di recinto non visibile dalle strade esterne, e che conferiscono pittoresca varietà di luci e di ombre alle scure muraglie a pietra vista. Più a sud un'altra costruzione, sorretta da saldi contrafforti che si affacciano nella strada in salita, denota con una loggia ad archi e soprastanti finestre pure arcuate il carattere della fine cinquecento, pur se eseguita in un tempo alquanto più tardo. Una data infatti incisa in un arcone di sostegno verso strada segna la fine della sua erezione: *Die* XX *Aug.* MDCXVIII, come appare anche dal gusto secentesco delle inferriate a sporto curvo delle finestre sottostanti alla loggia. Più in basso ancora appaiono in finestre e balconi e parapetti i caratteri del secolo seguente, il settecento e nell'interno della casa appaiono decorazioni neoclassiche della prima metà dello scorso secolo.

Il complesso delle opere presenta pertanto per un lungo periodo di tempo il costante interesse di abbellimento e di rinnovo che la famiglia patrizia dedicò alla villa che fu per secoli luogo estivo di soggiorno per le belle, spaziose vedute che, pur da limitata altura, si aprono verso ampi panorami nella verde campagna.

* * *

Quanto è rimasto sul vertice del colle delle antiche strutture fortilizie medioevali è invece, anche se in semplici avanzi, di primitiva autenticità. Dopo la demolizione parziale dell'alta torre imposta dai decreti della Repubblica Veneta, dei nuclei centrali e della cortina periferica, tutto è rimasto per oltre quattro secoli in totale stato di abbandono.

Le tracce rimaste, rilevate con misure, bastano però a ricomporre lo schema del fortilizio nella sua integrità.

Le dimensioni complessive e del castello, attualmente villa, posta al primo inizio del colle e del castello posto sul vertice fra loro distanti circa 300 metri, consentono di poter considerare le due opere medioevali, appartenenti tuttora alla stessa proprietà, come opera di prima difesa la prima e quale castello vero e proprio e di seconda difesa la seconda, in funzione di rocca.

AVANZI DELLA TORRE DEL CASTELLO GHIBELLINO DEI VERTOVA SULL'ALTO DEL COLLE

Il più importante avanzo è costituito sul luogo dalla imponente torre quadrata di m. 8,90 di lato segnata con A nella planimetria e che ha in alto i muri di perimetro di m. 1,25 di spessore costruita in blocchi di arenaria e che s'innalza compatta per più di m. 13 ove la sbrecciatura irregolare denota il punto ove giunse la demolizione. Verso i m. 12 si notano le imposte di una volta a botte che servì certo come piano di appoggio agli uomini che ebbero incarico dell'abbattimento della torre. Come si arguisce dai rilievi la porta di accesso trovavasi come sempre, sopraelevata dal piano di campagna e in questo caso a m. 2,80 di altezza. Le riseghe

SCHIZZO PROSPETTIVO DEGLI AVANZI DEL CASTELLO GHIBELLINO DEI VERTOVA NELL'ALTO DEL COLLE DI COSTA MEZZATE

interne del muro pure poste ancora a m. 2,80 + 2,80 ascendendo verso l'alto, denotano la posizione dove dovevano essere i soffitti in legno delle impalcature interne con le finestrelle rettangolari che davano luce ai locali.

Altri nuclei di murature si elevano per altezze varie da m. 4.00 a m. 5,20 e nella cortina verso sud posta a breve distanza dalla

RILIEVI DELLA PLANIMETRIA DEL CASTELLO GHIBELLINO DEI VERTOVA

torre (punto B) e nel lato di ovest (punto C). Nel tratto poi di nord-ovest lo spessore dei muri di m. 0,90 a m. 1,00 (punto E) fa presumere che si elevasse un blocco di costruzione di residenza con attiguo cortile racchiudente anche il consueto pozzo tuttora visibile (punto F) a m. 8,30 a nord della torre. Completavano la difesa due torri minori una quadrata (punto G) di m. 3,80 × 3,80 e una rettangolare (punto H) di m. 4,70 × 4,10 disposte sul lato di ovest, la prima formante angolo alla seconda difesa e la seconda come torretta avanzata di scolta.

Tutt'intorno a chiudere il recinto si elevano le tracce poligonali della cortina della seconda difesa intorno allo spalto della torre con altezze variabili che raggiungono in due punti oltre m. 5,00 misurati dagli strati rocciosi del colle e più in basso il muro della prima difesa pure piantato con andamento curvo su blocchi di roccia.

* * *

L'altro importante avanzo medioevale è pure visibile nel paese di Costa di Mezzate nella contrada maggiore al piedi del colle: una alta torre in ottimo stato di conservazione costruita con grossi blocchi bugnati da assegnarsi pure all'epoca della torre Vertova del vertice del colle, intorno cioè alla metà del sec. XIII.

Lungo la strada maggiore per una lunghezza di una ventina di metri proseguono visibili le tracce della muratura medioevale che doveva formare la cortina del perimetro del fortilizio che, fiancheggiando l'attuale strada communale verso ovest ripiegava poi verso nord per chiudersi in una piccola viuzza ad incontrare la strada ascendente che sale al castello-villa dei Vertova. Questo castello al piano doveva costituire l'abitazione fortificata della famiglia Zoppi ed essere la residenza d'un membro di questa importante famiglia ghibellina, distaccato dal ramo di Bergamo per amministrare qui le proprie vaste tenute terriere che nello scorso secolo, secondo un accenno di *Giov. Suardi* (op. cit. pag. 145) passarono alla famiglia Gout. Come i Suardi anche i De Zoppis dominarono nei sec. XIII e XIV nella vita civile bergamasca occupando anche cariche in città varie italiane: nel 1237 un Giacomo quale Cancelliere in Bergamo; nel 1283 un Giovanni podestà di Parma; nel 1293 un Bortolo de Zoppis designato Podestà a Todi; nel 1326 un Piegapano della stessa famiglia giudice primo in Bergamo. Nel 1331 un Giorgio pure de Zoppis fu fra i personaggi eletti a ricevere Giovanni Re di Boemia che veniva a prendere il possso della nostra città.

Doveva pertanto il residente in Costa di Mezzate avere edifici di considerevole importanza che, sempre per il noto decreto veneto sopravvenuto intorno alla metà del quattrocento, subirono radicali demolizioni così da lasciare limitati avanzi e spesso solo tracce di incompleta e non sempre sicura memoria.

Castello di Monticelli

Il nome di Monticelli risale di molti secoli fino alla data di un documento del 1081 e si ricollega alle origini della fondazione del Monastero benedettino di S. Paolo d'Argon. Specifica quel documento che un Gisalberto ebbe a donare in quell'anno a quell'ordine religioso il colle di Argon detto « in Monticelli ». Pochi decenni dopo ed esattamente nel 1120 il papa Callisto II «...consentiva che il detto Monastero esercitasse i suoi diritti sopra S. Giovanni di Monticelli, cioè su una piccola chiesetta esistente sul piccolo colle che tuttora domina la piana ove sorge l'odierno paese di Monticelli di Borgogna. Questo paese, eretto più tardi in Comune e che aveva certo una lontana antichità se nel 1889 vennero scoperti in scavi di terreno oggetti appartenenti alla prima epoca del ferro e alla età del bronzo secondo notizie di E. Fornoni in ms. attualmente in Curia Vescovile (vol. XII pag. 25) si estendeva a monte verso il mille fino a giungere coi colli di Argon alle pendici del M. Misma.

Di questa chiesetta detta di S. Giovanni esistono tuttora delle parti in rovina, ma che contengono sulle pareti ancora visibili notevoli avanzi di affreschi con iscrizione che indica essere stati commessi da un Ficieni, affreschi che appartengono ad una data intorno al quattrocento.

E' presumibile però che la primitiva chiesetta dell'XI secolo sia stata rinnovata quando, nel sec. XIII, venne eretto il castello che nella sua parte centrale la racchiude.

Che il castello fosse in mano di famiglia Ghibellina e precisamente dei Suardi è affermato dallo storico *Sac. Giov. Suardi* (*Trescore e il suo distretto* - Bergamo, Cattaneo, 1853) quando a pag. 398 scrive: « sull'altura del colle di Monticelli si vedono i resti di una vecchia fortezza che apparteneva ai Suardi e che è ora interamente distrutta ». Quale possa essere il ramo dei Suardi che possedeva quel colle non è dato conoscere stante l'estesa rete di domini che quella famiglia, la più importante e la più ricca di nomi nella fazione ghibellina, teneva in differenti punti del territorio bergamasco, oltre alle case fortificate cittadine con torri quali quella che divenne poi sede del libero comune, ora detta del Campanone, la Casazza presso il Carmine e più avanti quella che divenne poi l'abitazione di Bartolomeo Colleoni. I Suardi possedevano inoltre castelli a Longuelo, a Ponte S. Pietro, a Bonate Sotto, a S. Lorenzo di Clusone, in pianura a Verdello e a Bariano, verso Val Calepio a Chiuduno e a Cicola, e infine presso Trescore al Niardo e verso la Valle Cavallina a Mologno e Bianzano.

Non si conoscono fatti bellici che richiamino il nome di questo castello come avvenne, per località affini nel sec. XIV. Già in quel tempo la maggiore notorietà che quel luogo precedentemente aveva avuto dovette essere di molto sminuita ed essere quel Comune di Monticelli ridotto a giudizio del Fornoni (ibid. vol. XII p. 216) ad un umile villaggio, se uno statuto del 1331 « prescriveva che fosse unito a Bagnatica e Mezzate per formare un unico comune ».

Risulta storicamente invece il nome di questo dosso collinare, nell'anno 1437 alla ripresa della guerra fra i Visconti e la Repubblica Veneta il cui esercito era comandato da un Gonzaga Marchese di Mantova. Il Gonzaga, scrive il *Belotti* (*Vita di Bart. Colleoni* - Bergamo, 1924, pag. 93) « si era portato a Malpaga e a Bolgare; ma l'accampamento di Bolgare si dimostrò pericoloso; il Piccinino, capitano dei Visconti, si era a sua volta accampato a Malpaga: poi per prendere i veneziani alle spalle, aveva occupato Monticelli ».

La notizia era desunta dal Belotti dagli scritti di P. Celestino. Il *Celestino* infatti nella *Historia quadripartita* (vol. I, pag. 343) scrive sotto la data estate 1437: « *Il vinitiano esercito era fermo presso a Bolgare sopra il Cherio. Nicolò Piccinino mandò in un subito a occupare Monticelli. Alla novella di Monticelli occupato, l'esercito vinitiano si spostò verso Palazzolo* ».

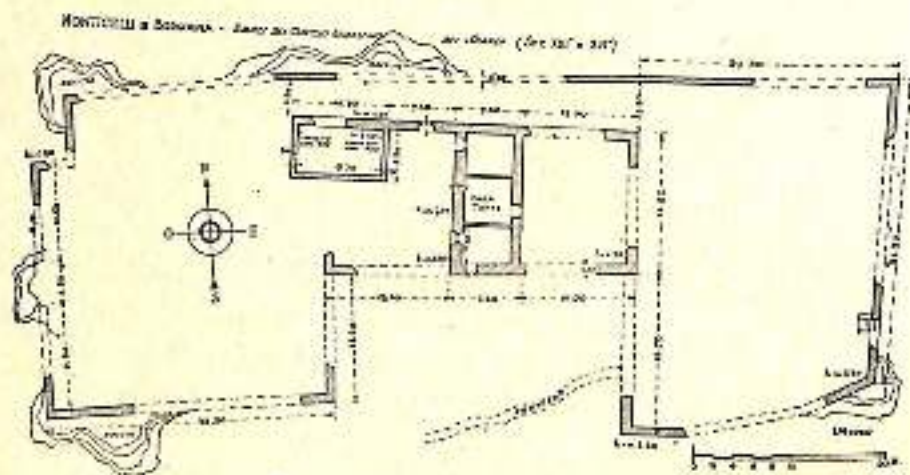
Questo dosso di Monticelli, ove il castello era pressochè da tempo abbandonato, come erano parecchi castelli dopo l'avvento del dominio veneto in Bergamo avvenuto nove anni prima, è ricordato inoltre in altro punto della *Historia* di P. Celestino (vol. I, pag. 343) in cui sotto la data del 16 luglio 1441 è scritto: « *Gherardo Dandolo Provveditore Generale Veneziano, ricevè all'obedienza i Comuni et gli huomini della Costa e di Monticelli et concesse loro alcune gratie che dimandarono* ».

Ultima notizia infine è quella dell'anno 1454 in cui per decreto del Senato veneto viene imposta, come per tutti i castelli medioevali, la demolizione. Al tempo infatti della nota visita pastorale

di S. Carlo Borromeo (1575) si accenna alla chiesetta di S. Giovanni interna al castello già caduto in rovina.

E come sorgeva allora, si può pensare che all'incirca, non essendosi, data la distanza del colle dal piano, trovato conveniente impiegare, come in tanti altri casi di paesi, i blocchi di pietra in nuove costruzioni, il complesso attuale dei ruderi si può giudicare essere quello stesso che appariva cinque secoli or sono.

* * *

Questo fortilizio sul colle di Monticelli doveva nei primi tempi della sua costruzione verso la metà del sec. XIII avere notevole importanza. Le dimensioni infatti di oltre m. 100 per m. 35 erano

RILIEVI DELLA PLANIMETRIA DEL CASTELLO GHIBELLINO DEI SUARDI SULL'ALTO DEL COLLE DI MONTICELLI DI BORGOGNA

maggiori e di quello sul colle alto di Costa di Mezzate (di circa m. 62 × 36) e di quello di Brusaporto (di circa m. 56 × 32) e ancor più di quello di Comonte (di circa m. 62 × 23).

Differente dagli altri era inoltre la sua struttura: la parte centrale di m. 32,90 × 14,80 doveva contenere, come appare dalle tracce delle murature, i locali di soggiorno del castellano forse con un casa torre come si può desumere dal tipico maggiore spessore di m. 1,20 di un lato e dall'altezza del muro rimasto tuttora alto m. 7,00 circa e dall'antica chiesetta che, rinnovata certo nel sec. XV, faceva corpo unico con l'abitazione. Come si accennò prima, sono visibili tuttora gli avanzi degli affreschi che occupano una parete di m. 1,40 di altezza e m. 3,20 di lunghezza divisa in sei spazi racchiudenti ognuno una figura di Santo.

In gran parte guasti e consunti, nè di notevole pregio, consentono però di rilevare i soggetti che si seguono da sinistra in questo ordine: un vescovo con pastorale, un S. Giovanni Battista col cartiglio: « *Parate viam Domini* », un altro Santo indeterminato, la Madonna Annunciata abbastanza ben visibile, un altro Santo e in fine un vescovo con pastorale di discreta conservazione nella parte alta.

Importante doveva essere anche la cortina perimetrale rimanendo avanzi di solide murature negli angoli di sud est ove su basamenti rocciosi si innalzano tuttora tratti alti da m. 2,50 a m. 3,30.

Anche la parte posta ad est della casa-torre con murature di spessore m. 1,10 doveva far parte della residenza ed avere considerevole importanza anche se l'angolo sud-est prospiciente verso il paese ha un tratto solo conservato che però misura tuttora dopo la demolizione una altezza di m. 4,20.

Si può concludere essere stato questo un fortilizio eretto dai Suardi con grandiosità di impianto e di solida struttura anche se non ebbe nella storia risonanza di eventi bellici o una particolare efficienza di dominio.

LETTURA

DEL SOCIO

Dott. GIOVANNI BATTISTA FUMAGALLI

LA GERMANIA NEL PENSIERO DI TACITO

Qualche mese prima della sua scomparsa l'illustre presidente del nostro Ateneo bergamasco ebbe la bontà di ascoltarmi su quello che era il mio pensiero per un tentativo di infondere un po' di vita al rinato istituto.

Ebbi a insistere, senza aver contrasti dall'interlocutore, perchè fosse mantenuta la tradizione delle letture periodiche, non conferenze ma letture, le quali, se permettono minor sfoggio di eloquenza, richiedono in compenso una migliore elaborazione; a questo patto però, che si abbandonasse il metodo anteriore quasi sempre un po' accademico, anzi nel remoto passato perfino arcadico, per avviarsi a temi di viva attualità ora che, ritornato il libero costume, era tolto alla parola ogni freno che non fosse di rispetto per la verità, la decenza e l'educazione. Anche Tacito nel dialogo della perduta eloquenza ammoniva: *eloquentia, sicut flamma, materia alitur.*

E appunto per trovare buona materia a una lettura mi sono deciso a trattare, secondo le mie forze, questo tema: la Germania nel pensiero di Tacito. Tema che non è innanzi tutto un vano ripetio sulla vita del sommo scrittore, di cui esaurì ogni punto la recente opera dell'onorevole professor Concetto Marchesi, ma è uno studio di confronto tra due epoche assomiglianti sotto molti aspetti: quella di Tacito e quella nostra.

Pure noi infatti, come i contemporanei di Tacito, abbiamo portato il peso di una dittatura e, come fin dal primo secolo dell'impero i Romani tesero l'udito al rumoreggiare pauroso dei popoli barbari ai confini, così noi ci volgiamo preoccupati verso i confini della cosidetta civiltà occidentale, donde arriva l'eco del sordo agitarsi di quasi tutta l'Asia e di tutta la Slavia, e infine anche noi constatiamo, collo stesso desolato sconforto del grande scrittore per la società che era sua, il precipitare del costume, soprattutto per quanto si riferisce allo sfacelo della famiglia, da Cicerone definita *seminarium reipublicae.*

Accostiamoci dunque a Tacito, il più grande prosatore della letteratura universale.

Come è ancor vivo il suo stile anche per gli avvenimenti moderni. Si discute ai nostri giorni sulle necessità del riarmo contro le minacce dall'esterno e nell'interno e sui mezzi finanziari per attuarlo? Ecco tracciato da Tacito in due parole un vero programma di politica militare e finanziaria: *nec quies sine armis, nec arma sine stipendiis, nec stipendia sine tributis.*

I popoli poveri, beneficati da nazioni più ricche, lamentano di sentirsi men liberi nella espressione delle loro opinioni? Tacito aveva ammonito: *aes alienum acerba servitus.*

Pecca di ingiustizia la pubblica opinione nel valutare l'opera dei condottieri delle guerre? Tacito andava alle cause della ingiustizia perchè osservava che nelle guerre *prospera omnes sibi vindicant, adversa uni imputantur.*

Motto riportato nella vita di Agricola, svolto in termini non meno profondi in un capitolo degli Annali: e servì al padre di Giuseppe Giacosa come trama per la difesa dell'Ammiraglio Pellion di Persano all'alta Corte in Firenze.

Si suole imprecare contro quei condottieri che seminano di rovine il corso delle loro conquiste?

Ecco quanto lo storico mette sul labbro del capo dei Britanni contro i Romani, i *raptores mundi*, i ladroni dell'universo: *ubi solitudinem faciunt pacem appellant*, chiamano pace dove fanno il deserto.

Vuol Tacito far esprimere a Tiberio la difesa della sua politica laica in materia di religione?

Gli fa dire: *deorum iniuriae diis curae*: per le offese alla divinità se la sbrighi la divinità.

Vi è una folla inferocita che cerca un capo espiatorio a ogni costo? Ecco: *Ut mos vulgo, quamvis falsis, reum subdere.*

E' pratica accettata di definir tacitiano quel detto che nel minor numero di parole esprime il pensiero più profondo.

Suppongasi che a uno scrittore moderno, a quel prosatore francese, per esempio, che impiegò ottanta pagine per descrivere il castello della miseria, si fosse dato per tema uno dei personaggi di Tacito, l'imperatrice Poppea, tanto per fare un nome.

Chissà quante pagine per la più avvenente e sfrontata donna di Roma!

Qualche decina almeno per la ellenica venustà di quel volto, per la flessuosità serpentina del corpo, per il piede fidiaco raccolto nel calzare dorato. Poi chissà quante pagine sul brio, la coltura, lo spirito della ammalliatrice, e, infine, sulla fiamma di lussuria di cui essa ardeva!

Tacito scolpisce tutto in quattro parole: ebbe ogni dono tranne il pudore.

Può una donna essere adorna di tutti i vezzi che dona la natura, di tutte le doti che si acquistano con l'educazione e lo studio, ma cosa è mai senza il pudore?

Ogni dono è in lei mezzo per cadere di pervertimento in pervertimento.

Critici, particolarmente moderni, accusano Tacito, specie nei riguardi di Tiberio, di parzialità e di aver perciò mancato alla promessa di riferire i fatti *sine ira et studio*, ossia senza passione e artificio. Ma dove mirava Tacito nella sua opera di storico?

A eccitare nei giovani il sentimento della libertà, di cui l'antica repubblica romana era stata incomparabile esempio. Emilio Castelar (*el primero orador del mundo* è chiamato dai suoi spagnoli) parlava della repubblica colla passione dell'innamorato verso la sua bella, Tacito, l'austero, si esprime invece con rimpianto accorato sulla libertà tramontata, che lui, nel corso della sua vita non vedrà più; ma non dispera che un giorno questo popolo romano, avvilito nella servitù, si scuota per riportare al prestigio dell'antica età repubblicana gli onori del consolato, del tribunato della plebe, della questura. Le sue narrazioni sono perciò dirette a destare nei lettori l'orrore dei servili tempi in cui vivono e un desiderio irresistibile di libertà. Tacito dà pertanto maggior risalto alle turpitudini perchè il secolo fangoso assurga dalla vergogna verso la gloria.

E non è forse così che la storia divien maestra di vita?

Che sopravvive del popolo romano attore e testimonio degli avvenimenti che Tacito fa oggetto delle sue storie? Egli parte dagli ultimi anni dell'impero di Augusto e parla quasi con un nodo alla gola: la città riteneva il vacuo nome delle magistrature, i giovani erano nati dopo la battaglia di Azio, i più vecchi durante le guerre civili, chi vi era ancora che avesse veduto la repubblica?

Non è però mio proposito, ripeto, narrare la vita di Tacito, perchè il tema della mia lettura è limitato: la Germania nel pensiero di Tacito.

Le vicende ed i costumi del popolo germanico entrano sotto due diversi riflessi nell'opera storica di Tacito.

Sotto il riflesso politico, gli ultimi anni di Augusto e quelli di Tiberio furono spettatori del gran duello fra germanesimo e latini-

tà. Arminio aveva massacrato tre legioni col duce nella selva di Teutoburgo e Arminio era stato umiliato dal figlio di Druso, noto nella storia col nome di Germanico, nella giornata di Idistaviso. Ma la vittoria romana, se aveva vendicato i morti di Teutoburgo, non era riuscita a porre la Germania sotto il dominio del vincitore. Dietro le cortine di ferro dei campi trincerati del Reno si preparerà pertanto l'invasione dei popoli germanici sul suolo latino. Non solo: germanesimo e latinità non riusciranno a comprendersi tanto che risale a quel tempo il germe delle tremende guerre recenti sostenute dalla Germania.

Sotto il riflesso morale Tacito prese a descrivere i costumi dei popoli primitivi dell'Europa settentrionale nella purezza ingenua di ciò che non è ancora sfiorato dal soffio velenoso della corruzione, per opporre, in forma velata, una pratica di vita semplice e costumata contro quella della società spregevole del suo tempo. E' lo storico che parla a nuora perchè suocera intenda.

* * *

E per trattare la prima parte del tema occorre brevemente premettere alcuni dati sulla successione degli avvenimenti.

In uno dei primi anni dell'impero di Tiberio si sparge per Roma una notizia paurosa: le legioni della Pannonia sono in rivolta.

Non passa lungo tempo e altra più grave notizia: i legionari della Germania si sono ammutinati e trucidano i centurioni, *ea vetustissima militaribus odiis materies*, questo eterno bersaglio degli odii soldateschi.

Accorre dalle Gallie Germanico e, colla persuasione o colla repressione, ristabilisce la disciplina e fa muovere le legioni nel paese nemico perchè sia cancellata la sedizione e convertita in gloria la colpa. Fra queste vicende cade prigioniera dei Romani la moglie di Arminio che con tocco magistrale così ci è presentata dallo storico: *neque victa in lacrimas, neque voce supplex, compressis intra sinum manibus, gravidum uterum intuens.* E' la donna dell'eroe che non piange e non supplica e contempla il seno dal quale nascerà in servitù il figliolo di Arminio.

Di questi dice Tacito che, allevato in Ravenna, quale strazio di fortuna fosse avrebbe detto a suo tempo.

E' perduto il brano che svelava questo che è oggi mistero della storia. Si chiamava Tusnelda, come vorrebbe Strabone, la donna e Tumelico il nato? Per i poeti non esistono però misteri perchè Federico Halm, nome di battaglia del conte Münch von Bellinghausen, figlio di uno dei più spietati aguzzini di Silvio Pellico nel carcere dello Spielberg, ne fece una tragedia del suo teatro, nel quale si distinse come traduttore il bergamasco Rota Rossi, decoro dell'Ateneo di Pavia.

Arminio non è scaltrito nelle arti del diplomatico, le quali sconsigliano dall'irritare e eccitare il nemico.

Egli va gridando tra i suoi: quando io mi avvicinai ai Romani riuscii a sacrificare agli iddii la vita dei soldati di tre legioni: i Romani non sanno che catturare donne gravide.

Ma nella spedizione punitiva Germanico rinviene l'aquila della diciannovesima legione, una delle tre del macello teutoburgese.

Di qui il desiderio di Germanico di offrire ai soldati lo spettacolo dei commilitoni insepolti.

Non mai più efficace descrizione uscì dalla penna di uno scrittore.

Il campo di battaglia, tra la foresta, offre alla vista le migliaia e migliaia di scheletri di legionari delle 180 centurie massacrate, dopo sei anni dal sacrificio, ammonticchiati dove fu cercata una via di scampo, sparsi dove si era tentata una vana difesa. Sembra che sul campo di morte scenda funerea anche la luce. Alcuni scampati mostrano dove vennero oltraggiate le aquile e dove il console Varo toccò la prima ferita.

Sulle fosse scavate getta Germanico la prima zolla.

L'impressione di tal vista è incancellabile nei legionari, i quali, molestati da Arminio, si rassegnano agli adiacci tra le paludi e a mangiar il loro pane imbrattato di sangue e di fango.

Cecina, il luogotenente, è agghiacciato da una visione da allucinato: vede una notte dalla palude uscir lo spettro insanguinato di Quintilio Varo che gli tende la mano.

Finalmente, e dopo altre vicende, le due armate nemiche si trovano schierate di fronte lungo le opposte sponde del Visurgo, il Weser odierno.

Sta per scatenarsi il grande duello tra Roma e Germania. E lo storico racchiude l'avvenimento fra un prologo e un epilogo.

Sulla riva del fiume compare Arminio e grida alle opposte sentinelle romane: milita qui tra voi mio fratello Flavo? Mandatelo a chiamare.

Vede Arminio avanzarsi non il bel giovanetto della sua infanzia, ma un mostro sfregiato con un occhio spento. «Dove ti han conciato a quel modo? » esclama inorridito. Flavo dice il nome della battaglia. « E qual compenso ne hai tratto? » soggiunge Arminio. « Aumento di paga, un collare ,una corona e altri doni militari »,

risponde il fratello. Arminio non parla, fa qualcosa di più, ghigna su quei vili compensi di servitù, *irridente Arminio vilia servitii pretia.*

Il dialogo cambia tono: Arminio scende agli scongiuri: torna con noi, alla tua patria, alla nostra libertà, a tua madre in lacrime, ai domestici iddii. Ma Flavo oppone: troppo potente è Roma, generosa la misericordia di Cesare cogli arresi, crudele il trattamento coi vinti.

Sono due concezioni, due civiltà in urto inconciliabile sotto la figura dei due fratelli, che a poco a poco presi dal furore, dice lo storico, si sarebbero forse gettati uno contro l'altro, malgrado il fiume interposto.

Non vi è fatto d'arme nella vita romana di qualche importanza che non sia preceduto da un discorso del comandante. Il soldato romano non è uno strumento di forza bruta; egli deve conoscere quale scopo la politica di Roma persegue, quando chiede la sua vita.

La scoperta delle tavole di bronzo, ammirate nel museo di Lione, nelle quali è riportato, se non colle precise parole di Tacito, il discorso pronunciato dall'imperatore Claudio per concessione del laticlavio agli abitanti della Gallia chiomata, comproverebbe che Tacito non inventava i saggi di eloquenza dei suoi personaggi.

Perchè non si può ammettere che in ogni legione, come non dovevano mancare ruolini e registri, si conservassero religiosamente i discorsi dei comandanti nelle occasioni delle grandi prove sui campi di battaglia?

La legione era una grande famiglia accampata, talvolta per lunghi periodi, lontana dalla patria: nei quartieri invernali, *in hibernis*, particolarmente raccolta dietro il riparo dei suoi steccati.

Cesare, nel libro quinto dei suoi commentari della guerra gallica, ci apre uno spiraglio sulla vita della legione, dove ci mostra i legionari, in un'ora antelucana, intenti a scegliere quello che ciascuno doveva abbandonare tra le sue cose per uno spostamento improvviso.

La legione doveva avere in modo precipuo il culto delle sue glorie, dei suoi cimeli, dei suoi ricordi, e, tra i primi, i discorsi dei capi, dai quali lo storico poteva attingere senza inventare.

Ecco Germanico prima dello scontro che si rivolge ai suoi soldati: mentre i nemici pretendono combattere con aste troppo lunghe nel groviglio delle boscaglie, noi Romani ci battiamo col *pilum*, la terribile arma lanciata diritta al volto dei nemici mal protetti da scudi di legno: se guadagneremo la giornata, la guerra è finita, la

tranquillità raggiunta su terra del nemico che è già di qui più vicina all'Elba che al Reno.

Si viene a battaglia. La disciplina romana ha il sopravvento.

Ed ecco l'epilogo.

Arminio, tintosi col sangue delle sue ferite il viso, scompare come un fantasma dal campo sulla groppa del suo cavallo volante.

Ma tra le spoglie e i cadaveri del nemico cosa mai scorgono i Romani vincitori? I ceppi preparati da Arminio per incatenarli prigionieri.

Era dunque la morte civile che il nemico aveva disposto pei superstiti. Nulla era più orribile al cittadino romano della prigionia; *maxima capitis deminutio*, che degradava l'uomo da libero a schiavo, ossia animale che parla, *animal vocale*, secondo la definizione di Ulpiano, col solo rimedio, per la legge Cornelia, di una fuga, pericolosa o impossibile, dalle catene del vincitore.

Idistaviso aveva vendicato Teutoburgo.

Ma, per la invidia di Tiberio, il trionfo fu decretato al vincitore prima che la guerra fosse arrivata a decisione.

Bellum, dice Tacito, *quia conficere prohibitus erat, pro confecto accipiebatur*. Si era vinta una battaglia e fingevasi fosse vinta la guerra.

Le conseguenze di questa lotta incompiuta furono straordinarie e si fanno tuttora sentire sulle generazioni viventi, tanto l'errore o il capriccio o il crimine di un despota arriva a perpetuarsi nei secoli.

Tra i Germani e i popoli di confine corsero, è vero, scambi commerciali come non mancarono vicende militari e rapporti di carattere politico tra Roma e Germania: ma questa, non domata, non pervasa dallo spirito latino, crebbe in una sua propria civiltà.

Gallia, Spagna, Italia, perfino la Britannia, questa almeno fino al Vallum Antonini, respirarono le aure di Roma: non la Germania.

E quando i popoli latini mostrarono la loro flaccidità furono le genti del settentrione a muoversi verso le terre del mezzodì.

Nella Spagna i Visigoti, nella Gallia i Franchi, in Italia Goti e Longobardi portano sangue vigoroso nelle vene degli infrolliti Latini perchè i corsi della storia preparino gli sviluppi di novelle civiltà.

Ed ecco quanto accadde di singolare.

I nuovi popoli sorti dal connubio si chiamano forse neo-germanici?

No: si chiamano neo-latini.

E' questa incomparabile civiltà latina, ossia lo spirito, che prevalse sulla materia, ossia la vigoria delle membra, civiltà che, pur coi suoi gravi difetti, è però quanto di più nobile vide il mondo perchè la più esuberante, la più comunicativa, la più sensibile, la più generosa, quella che si trattiene dagli eccessi della crudeltà, che consiglia perdono e compassione, che offre esempi squisiti di carità e di fratellanza.

E' così che sorge il popolo spagnolo coi suoi scrittori, i suoi navigatori, i suoi artisti, i suoi teologi, il popolo francese, di cui, dice il Lamartine, Iddio si serve quando vuol regalare al mondo una nuova idea, e il popolo italiano, ammirato perfino nelle sue sventure.

E' vero: la civiltà cristiana arrivò a riunire Germani e Latini sotto un quadruplice aspetto: sotto l'aspetto della fede, sotto l'aspetto miiltare perchè i crociati della Germania combatterono all'ombra delle medesime insegne degli altri popoli di Europa, sotto l'aspetto del linguaggio perchè il latino servì a discorso dei dotti tanto che ancor Galileo e il Keplero si scambiarono i loro pensieri nella lingua del Lazio, sotto l'aspetto del diritto, quello romano, chiamato in Germania il diritto comune.

Ma il pensiero cristiano era entrato nella civiltà germanica in grande ritardo in confronto a quanto era avvenuto per la civiltà latina.

Se ne vuole una prova in un fatto, forse non di larga risonanza, però ben espressivo nel suo orrore?

In una cronaca bavarese del secolo decimo quarto, ossia dell'epoca in cui in Italia già eran fioriti giganti della dottrina cristiana quali S. Tomaso d'Aquino e Dante, si legge questo episodio: nella costruzione di un ponte, in relazione alla credenza di quei popoli settentrionali per cui la sicurezza dell'opera restava affidata, per effetto di scongiuro contro gli spiriti maligni, al murar vivo in uno dei piloni un bambino, si era arrivati a quel momento in cui, tra folla di popolo, dovevasi procedere alla orribile cerimonia.

Una madre si era presentata a offrire il suo bambino e lo aveva fatto sedere nella apposita nicchia, formata per dar ricetto all'innocente. Questi si era messo a piangere agitandosi così da impedire al muratore di compiere il suo mestiere. Uno della folla ebbe allora una idea: mettere una mela nelle manine del piccino. E mentre questi, chetatosi, si compiaceva a rimirare il frutto, il muratore fu lesto a murare la nicchia. E tutti si partirono contenti.

Tantum religio potuit suadere malorum!

Che se tale era il sentimento di un popolo ancor nel 1300, ben tenue dovette essere il legame con popoli professanti da secoli una fede sublime.

E l'unione si dissolse al primo urto.

La riforma portò la Germania lontana da Roma, le armi furono particolarmente dirette contro il Sacro Romano Impero, la lingua latina cedette il posto a quella tedesca, che ogni dotto di qualche nome dovette apprendere se volle attinger alle copiose sorgenti scientifiche della Germania, il diritto comune venne perdendo di fronte a quello germanico, proclamato recentemente il diritto per eccellenza della collettività contro il diritto romano, spregiato come diritto degli individui.

Che più? Un personaggio della statura di Arminio sogna nella seconda metà dello scorso secolo di farla finita colla latinità.

E nel 1870 sul Reno riappare, vindice del nome germanico, la gigantesca figura di Arminio che vuol colpire, fino a vederla boccheggiare, la più forte delle nazioni latine, la Francia.

E quando, alcuni anni dopo, si accorge che la Francia, non solo respira ancora, ma tende a risollevarsi, vorrebbe ripetere il colpo di maglio, trattenuto dall'Inghilterra, sempre ferma nella sua politica di impedire il predominio di una sola nazione sul continente europeo.

E nel 1914, poi nel 1939, in quest'ultima data con quel regime definito il basso ventre del Führer, non col popolo italiano, ripete il tentativo, sia pure con qualche spinta provocatoria, fiaccato, non domo però, nelle sue aspirazioni dalle tremende sconfitte toccate.

Che Dio, per l'affratellamento dei popoli, faccia sorgere il giorno nel quale Arminio, rinunciando a quanto già ebbe a tentare nel 1922 e poi nel 1939 collo stringersi agli Slavi per fini di rivincita e coll'insinuarsi tra le discordie nazionali per dividere e dominare, non sia più per sognare che i ceppi preparati ai legionari di Germanico abbiano a serrare i polsi ai loro tardi discendenti.

Si disse che è troppo comodo da fatti non verificatosi, quale nel caso la mancata disfatta di Arminio per opera delle armi romane, trarre delle conclusioni e dei giudizi e paragonare quanto sarebbe avvenuto in caso di vittoria piena sui Germani con quanto avvenne in conseguenza della vittoria incompleta.

Secondo una acuta osservazione manzoniana, come si comporta l'uomo quando viene a trovarsi al bivio tra due ipotesi? Sceglie quella che egli, tutto considerato, reputa la più ragionevole, la quale sola sarà destinata a soggiacere alla prova dei fatti. Metodo ana-

logo non si può non seguire nel giudicare avvenimenti del passato: esame delle varie ipotesi, preferenza alla più ragionevole, anche in appoggio allo svolgimento delle vicende susseguitesi.

* * *

E' ora di toccare il secondo punto del tema: il costume germanico messo da Tacito in contrapposto alla corruzione di Roma.

Tacito è mente sovrana e non può non sentire che un popolo deve tener pura la vita se vuol salva la libertà. Quella interna è già perduta, quella verso i popoli finitimi, ossia l'indipendenza, è in pericolo.

E' vero, *vitia erunt donec homines*, finchè uomini vizi, fa dire Tacito col suo stile lapidario a uno dei personaggi dell'Historiae.

Ma ben conosce Tacito essere solo i regimi integri quelli che operano come buon chirurgo sulle membra cancerose e riescono a risanarle. Ci tramanda Tito Livio nel libro nono della quarta deca che un giovanetto ebbe un giorno a ricevere delle confidenze da una liberta circa il diffondersi in Roma e fuori Roma di conventicole di depravati, sotto il pretesto di celebrazione di misteri. La voce arrivò al console Postumio, il quale riuscì a scovare cento e cento di questi pervertiti, uomini e donne, e a mandarli, senza remissione, al supplizio.

La cura era riuscita efficace.

Ma quale speranza che qualcuno potesse provvedere contro la dilagante disonestà quando da Tacito stesso ci proviene la descrizione della oscena parodia del matrimonio perpetrata da una persona rivestita di autorità imperiale, Nerone, coi suoi augustani e col giovanetto Pitagora, uno, come ben traduce Camillo Giussani, di quella mandria di porci?

Sì: durante la vita dello storico qualche tentativo vi fu per metter freno, se non alla dilagante libidine, alla rapacità dei funzionari. Anzi Tacito stesso ebbe a fungere da accusatore in un solenne processo, definito, per la lieve sanzione applicata, *inane iudicium* dal grande Giovenale.

Mario Prisco, uomo consolare, rapinatore nella provincia africana affidatagli, era stato rinviato al giudice ordinario per peculato, e rimesso al giudizio del senato, una specie di processo all'alta corte, per crimini sulla persona dei cittadini romani.

Fra gli accusatori in senato troviamo una cara conoscenza dei Bergamaschi, che, se non è provato fosse uno dei villeggianti sui Colli del S. Vigilio, si interessò sempre ai casi della città orobica: Plinio il giovane.

L'abbondante oratore piacque all'imperatore, che presiedeva come console, il quale, oltre che mandargli ogni tanto un liberto perchè si risparmiasse in ragione della debole complessione del suo petto, voltò quattro volte la clessidra in aggiunta alle dodici originariamente assegnate alla sua arringa.

A ribattere gli argomenti di due difensori susseguitisi si alzò quindi Tacito e parlò, come si esprime in una sua lettera con parola greca Plinio, con divina nobiltà.

Invidiano i posteri l'orazione. Fra le accuse vagliate in senato, che parve per un momento rivestirsi dell'antica dignità, eravi quella di fustigazione di cittadini romani. Avrà forse ricordato l'oratore quel punto delle Verrine, che, se pronunciato avrebbe fatto fremere gli ascoltatori: « veniva fustigato o giudici, nel mezzo della piazza di Messina un cittadino romano, mentre dal misero, fra lo strazio e i colpi delle staffilate, non usciva altra voce che questa: son cittadino romano, *civis romanus sum* ».

Epiteto, e ciò provi la non lontana decadenza, considerato oltraggio sanguinoso all'epoca di re Liutprando.

Quella invocazione che era valsa perfino a sottrarre Paolo di Tarso alla giurisdizione di Festo, non era però riuscita a trattenere lo staffile del proconsole!

Ma chi può dire quali vertici avrà toccato la divina nobiltà della parola di Tacito dove era chiamato, nello stesso senato, a discutere sui doveri del cittadino, quando lui stesso, proprio l'anno prima, aveva pubblicato quella requisitoria contro il malcostume che è l'opuscolo *De origine et situ Germanorum?*

Nell'opuscolo innanzi tutto si sente nell'animo di Tacito agitarsi un dubbio: non saranno i barbari del settentrione a traboccare sul suolo latino e a travolgere questa società infracidita?

Costoro, dice lo scrittore, hanno per cosa pigra e vile ottenere col sudore quello che si può conquistare col sangue.

Vien quindi spontanea la domanda: questo culto della forza, fino al dì d'oggi mantenutosi nel popolo tedesco, resterà sempre limitato dai confini dell'Impero?

Tacito non è tranquillo: quando scorre la storia degli scontri succedutisi tra settentrionali e latini conclude preoccupato: *tam diu Germania vincitur:* Germania, quanto sei dura da vincere.

Ma ecco un grido di gioia feroce anche sulla bocca del dignitoso Tacito: per guerre intestine due popoli germanici si sono scannati l'un l'altro con oltre sessantamila vittime. Oh! rimanga, esclama lo storico, e in quelle genti duri, se non amore per noi, odio

tra loro, perchè la discordia dei nemici è il maggior aiuto che a' minaccianti fati dell'Impero possa porgere la fortuna.

Non è forse la preoccupazione per la sorte di Roma che trapela qui dalla soddisfazione inumana?

Se i popoli di civiltà decadente prestassero attenzione ai pericoli di quelle invasioni dei barbari, primitivi sì ma vigorosi, delle foreste e delle steppe, destinati dalla provvidenza a essere il turbine purificatore sulle società verminose!

Quali ore paurose avranno vissuto le nostre città quando, allo sfasciarsi dell'Impero romano, giungeva l'eco delle orde avanzanti e di giorno in giorno più vicine!

Ignoranti, rozze, crudeli, ripetesi, quelle popolazioni che si agitano tra le foreste e le steppe, ma forti come le querce all'ombra delle quali esse vivono: non si trastullano ogni giorno con matrimoni e divorzi, non perdono tempo a eleggere reginette di beltà, non sentono il bisogno di eccitare la stanca vitalità con iniezioni di ormoni o spettacoli inverecondi o complicate lussurie.

Ma sembra destino che restino inosservati i segni ammonitori della catastrofe e inascoltate le voci premonitrici sia delle cassandre come dei profeti. Uno di questi gridava un giorno per Gerusalemme: siete diventati come stalloni in amore; ognuno nitrisce dietro la moglie del suo prossimo. E annunciava ai giovani corrotti che sarebbero divenuti gli eunuchi della casa del re. E fu davvero profeta perchè non andò molto che i giovanotti di Sion furono trasformati in custodi evirati delle sorelle nei ginecei dei conquistatori.

E forse che per gli avvenimenti dell'epoca attuale sono mancati i profeti?

Lo spagnolo Donoso Cortès, l'eloquente ministro di Isabella seconda, rese questi tre vaticini nientemeno che un secolo fa.

Il primo: la Russia finirà sotto un dittatore popolano di statura satanica.

Il secondo precisa i tempi: e questo quando prevarrà la materia sullo spirito e vi sarà febbre nell'industria e negli affari, insolenza nei ricchi, impazienza nei poveri.

Le due profezie, esattamente già avverate, non daranno fede alla terza, orrenda alla immaginazione e diretta conseguenza delle prime due?

Seguirà, conclude Donoso Cortès, una di quelle catastrofi gigantesche che la tradizione e la storia imprimono per sempre nella memoria degli uomini.

Corre qui il ricordo a Macbeth, che, al vedere incontanente avverati i primi due vaticini delle streghe, si accende per il terzo, spaventoso nel sanguigno aspetto di un delitto, in una suggestione di cui l'orrida immagine gli fa rizzare i capelli.

Chi studia la storia deve sentirsi colto da avvilimento se neppure la penna di Tacito valse a trattenere l'Impero sulla via dello sfacelo e a impedire che a Tiberio, a Nerone, a Domiziano succedessero Commodo, Caracalla, Eliogabalo.

Innanzi tutto, riferisce lo storico propostosi di offrire a modello il costume germanico, è la donna che dà prova di coraggio e di energia: essa accompagna i guerrieri, li incita mostrando loro quale sia l'orribile sorte della schiavitù, nè ha ripugnanza a medicarne le ferite. Non sottace le orgie cui quei popoli si abbandonano colle bevute di birra e di vino del Reno; il che non ostacola il loro sviluppo vigoroso.

E Tacito qui sommessamente suggerisce: non sarebbe più facile domare costoro colle sbornie anzi che colla spada?

I Germani non vivono raccolti in cerchia urbana, come i Latini: piantano i loro abituri presso una fonte, sotto una foresta, sparsi qua e là, con adiacenza che li renda isolati.

E questo, contrariamente a quanto avveniva nella stipata città di Roma, doveva contribuire alla moralità familiare.

Ma ecco che a un certo punto la narrazione surge a invettiva, che, se non espressamente, va tremenda contro la decadenza latina.

Solo questi barbari, è scritto in tre famosi capitoli dell'opera, si contentano di una moglie. Questa nella prima sera di matrimonio, fra i doni nuziali consistenti in una coppia di buoi, un cavallo bardato, scudo, picca e spada, è ammonita dal marito: tu entri a condividere meco fatiche e pericoli, nella pace e nella guerra: questo è il significato dei buoi, del cavallo e delle armi, che tu dovrai conservare pei figli onorate così da esser degne di ritornare alle nuore e ai nipoti.

Le mogli *saeptae pudicitia agunt*: vivono cinte di pudicizia: non corrotte da spettacoli o conviti; ignorano i lenocini delle corrispondenze epistolari; *sua quemque mater uberibus alit, nec ancillis ac nutricibus delegantur*, allattano i loro nati nè si valgono di nutrici mercenarie.

Ben poche in popolazione così numerosa le adultere, la cui punizione è subito concessa al marito. Il quale alla colpevole taglia i capelli e la trascina nuda per ogni villaggio collo staffile alle spalle. Nessun perdono al peccato neppure a fanciulla che, se caduta, non troverà più marito, per quanto bella, fresca e ricca ella sia.

Così la moglie una sola speranza e amore pone a un solo marito, che diviene suo corpo e anima, sicuro che essa non ami e non brami che lui.

Colà, prosegue Tacito, è ritenuto delitto numerare o sopprimere i nati nè si scherza sui vizi e corrompere o esser corrotti non si chiama seguire la moda.

E ivi, conclude, più valgono i buoni costumi che altrove le buon eleggi. Roma era piena di buone leggi. Ma lo storico segnerà negli Annali uno dei suoi motti immortali: *corrupta republica plurimae leges*, nello stato corrotto leggi a bizzeffe.

Perfino Orazio, definitosi vero porco del gregge di Epicuro, aveva riconosciuto la preminenza della legge morale su quella civile, quando, in uno dei suoi epodi, aveva cantato: *quid leges sine moribus?* Si volle vedere nel detto qualcosa di manchevole da chi pretese che sono le leggi che formano i costumi.

Napoleone diceva che le società non crollano finchè la maggioranza è degli onesti.

La morale precede la legge, la quale è efficace solo se trova dei galantuomini in maggior numero, disposti a rispettarla e a farla rispettare per intima convinzione.

Che forza aveva dimostrato per la redenzione della società romana la copiosa legislazione augustea, quale la *lex Julia de adulteris*, quella *de maritandis ordinibus*, la *Poppia Poppea?*

Era ormai troppo minata profondamente quella famiglia che costituisce il buon fondamento degli stati.

E Tacito proprio alla famiglia aveva mirato coll'esporre con parole mirabilmente efficaci quale era il saldo legame della famiglia germanica, in confronto a quella di Roma, dove, ci informa il poeta Marziale, Telesina in meno di un mese era riuscita a sposare dieci mariti.

Per fortuna l'America a quell'epoca non si era ancora lasciata scoprire!

Tacito fa dunque comprendere di ritenere la famiglia un istituto fondamentale, secondo del resto è il consenso di tutte le età; e, di recente, della stessa unione delle repubbliche sovietiche, le quali, dopo aver, con frenesia, lavorato a scardinar la famiglia, ora ritornano sui loro propositi riconoscendo che nulla di artificioso può sostituire questo piccolo nucleo creato dalla natura, animato dal sentimento, cementato dal sangue.

Due altri punti concludono il giudizio dello storico: le leggi, anche buone, non servono a rialzare nazioni decadute: occorrono i buoni costumi.

Perciò e sopratutti si tratta di una questione di moralità.

Ma per tentare opera morale sopra un popolo è necessario un codice morale, un decalogo.

Quali insegnamenti poteva dare Tacito in proposito?

Non è facile rintracciare il pensiero dello scrittore nelle sue opere.

Era travolto dal riflesso delle ignominie che veniva narrando quando oscillava tra due deliri, come li chiama il Manzoni: negare la provvidenza o maledirla?

Una volta egli si lascia sorprendere, sia pure non in forma decisa, in un atto di fede propria della filosofia degli Stoici.

Sotto Domiziano, ci dice, il popolo romano vide il colmo della servitù come gli antichi quello della libertà, tolta per le spie ogni possibilità di parlare ed ascoltare: anche la memoria si sarebbe perduta se fosse stato in nostro potere tanto il dimenticare, come il tacere.

Ora finalmente si respira, esclama Tacito, *nunc demum redit animus*, quasi aprendo il petto all'aura purificata, quando il breve impero di Nerva e quello di Traiano poi lasceranno sperare vita più tollerabile.

E allora scrive il necrologio del suocero, Giulio Agricola, l'illustre condottiero della guerra britannica, morto, forse di veleno, prima della scomparsa di Domiziano.

Ma il genero da un lato sembra quasi dir fortunata questa morte immatura perchè almeno l'illustre uomo non fu spettatore delle ultime infamie del tiranno.

Non vide Agricola, egli scrive, la giustizia assediata, cinto d'armi il senato, il macello di tanti consolari, gli esigli e le fughe di tante nobili matrone. Poi incarcerammo Elvidio di nostra mano: fummo spettatori di Maurico e Rustico e ci imbrattammo del sangue innocente di Senecione. E' di tutti, pare dica lo storico, il rimorso perchè la tirannide si giova sia del concorso dei complici come della paura degli onesti, secondo noi stessi Italiani potemmo vedere nella recente dittatura, quando, come ai tempi di Domiziano, le spie prendevano nota perfino dei sospiri.

Ma d'altra parte straziante fu la dipartita di Agricola, che per la figlia ed il genero da quattro anni assenti da Roma fu come fosse morto fin da allora. Così che il morente ebbe minor tributo di lacrime e in quella suprema visione i suoi occhi cercarono invano qualcosa di caro.

Tacito in tanto dolore è assetato di una parola di conforto. E la esprime così: *si, ut sapientibus placet, non cum corpore extinguuntur magnae animae, placide quiescas*; se, come insegnano i filosofi, le anime dei grandi non muoiono col corpo in pace riposa.

Era l'insegnamento degli Stoici. Alla coscienza cristiana fa orrore il pensare che si possano ammettere alla sopravvivenza le sole anime illustri.

Tu, povero artigiano, che tutta una vita di duro lavoro hai dato per il pane della moglie e dei figli, sul letto di morte accarezzerai il capo dei tuoi cari col tremendo pensiero che, appena il cuore avrà cessato di battere, su di te scenderà il buio sempiterno coll'annullamento dei tuoi ricordi, dei tuoi legami, dei tuoi affetti. E tu, infelice gladiatore, che, secondo risulta da epigrafi mortuarie delle nostre raccolte, hai moglie e figli affettuosi mantenuti col tuo periglioso mestiere e in ansiosa aspettativa alle porte del circo per vedere se ancora una volta esci salvo dalla prova ovvero se il tuo cadavere è trascinato dall'arena allo spogliario, guardi atterrito se gli sfaccendati piegano il pollice e se le grida « jugula » prendono il sopravvento, perchè a momenti sarai scannato e più non potrai baciare i tuoi familiari in attesa, cancellati dalla memoria di chi inesorabilmente sarà precipitato nel nulla.

Dove dunque si raccoglie il premio della virtù se tanta parte degli uomini sofferenti devono trovare l'eterno silenzio per epilogo di una vita tribolata?

Quando Marco Bruto rivide a Filippi il suo cattivo genio e si preparò alla morte, ebbe a esclamare, secondo Dione: o virtù miserabile, eri una parola nuda e io ti seguivo come tu fossi una cosa: ma tu sottostavi alla fortuna.

Il Leopardi proclama, perchè la ritiene vera, che in tutte le memorie dell'antichità non si trova una voce più lacrimevole e spaventosa di questa.

Ma la dottrina di Cristo come riusciva a rivelarsi agli alti intelletti romani nel periodo cui fanno riferimento le pagine imperiture ma desolate di Tacito?

* * *

In una delle più geniali pagine del « *Quo vadis* » il romanziere polacco introduce Petronio, l'arbitro di eleganza, nel domicilio di Licia, alla quale dall'uomo di mondo fa rivolgere quello che è il più gentile, il più pudico, il più riservato saluto che un uomo adulto può rivolgere a una fanciulla sconosciuta: il saluto, in lingua greca, di Ulisse a Nausicaa:

Se una diva tu sei del vasto Olimpo
Abitatrice, io Cinzia in te ravviso
Prole di Giove: se mortal tu sei
Oh! tre volte beati i tuoi parenti
I tuoi fratelli che gioir dovranno
Di te figlia e sorella allor che muovi
All'onor delle danze, e sopratutto
Colui beato che potrà condurti
Tutta gemmata al marital suo tetto.

La fanciulla forestiera, con stupore di Petronio, risponde in greco colle parole stesse di Nausica: stranier, poichè nè d'alma vil nè tardo sembri d'ingegno...

Ma poi arrossisce e fugge come una gazzella impaurita.

Ebbene: la casa dove vien supposta la scena è quella di Aulo Plauzio, guerriero valoroso nella impresa britannica. La moglie era Pomponia Grecina, accusata di superstizione, che ormai tutti ritengono fosse cristiana, prosciolta poi da un tribunale domestico, come Tacito riferisce negli Annali.

La fede in Cristo era chiamata superstizione, tanto ancor se ne ignorava la sublime dottrina!

Fra le grandiose rovine del Palatino si notano i resti del *paedagogium*, dove erano educati giovani paggi imperiali. I quali, a tal scuola, si dilettavano di capolavori della letteratura latina e greca, certo senza esclusione delle pagine più voluttuose, quali odi di Catullo e elegie di Tibullo. Tutti si compiacevano alla lettura: tranne uno solo che arrossiva come una soave fanciulla. Era Alessàmeno, il paggetto cristiano. E allora i compagni per prenderlo a gabbo grafiscono su di una parete un giovanetto col braccio alzato in atto di preghiera verso una figura umana crocefissa colla testa asinina e colla dicitura greca sottoposta: Alessàmeno adora il suo Dio.

Era comune opinione nei primi tempi del cristianesimo in Roma che l'oggetto di adorazione dei Cristiani fosse un crocefisso colla testa di asino!

Che più? Dà Tacito un pensiero di commiserazione ai cristiani arsi negli orti neroniani come torcie per rischiarare le ore notturne in quanto il supplizio tendeva a distrarre da Nerone l'accusa dell'incendio di Roma, ma si affretta a dichiarar quei martiri meritevoli di ogni più raffinato tormento perchè nemici del genere umano.

La purezza dei costumi, la mortificazione, la sobrietà erano scambiate per odio a quelle che sono le manifestazioni della vita!

Ma qualcuno dei grandi intelletti dell'epoca apostolica non aveva ancora mandato qualche messaggio speciale alle comunità cristiane di Roma atto a confermare i credenti e a illuminare coloro che ancora brancolavano nelle tenebre?

* * *

Quando Tacito era infante, Paolo di Tarso lavorava a Corinto a tessere le tende, fedele al principio: chi non lavora non mangia.

Durante il lavoro dettava una sua lettera a Terzo, destinata ai Romani.

Un giorno una buona donna, Febe, della comunità cristiana di Corinto, ebbe occasione di partire per Roma.

A lei Paolo affidò la lettera.

Osserva qui un geniale apologista francese: la donna non sapeva di portare nel suo piccolo bagaglio parole di vita eterna che tutti i secoli avrebbero meditato, come non sapeva, si può aggiungere, aver quelle parole, per la forza incomprimibile insita nelle grandi idee, la potenza di scuotere il maggior impero che il sole avesse mai illuminato.

Tacito era cresciuto al superbo precetto: *tu regere imperio populos, Romane, memento.*

Se gli fosse venuta sott'occhio la lettera di Paolo cosa avrebbe esclamato leggendo: gloria, onore e pace a chiunque opera il bene al giudeo prima poi al gentile perchè davanti a Dio non v'è preferenza di persona?

Tacito aveva descritto una società nella quale eran l'odio, l'invidia, la vendetta che guidavano le azioni degli uomini.

Che avrebbe pensato leggendo in Paolo i consigli dettati per i rapporti tra persona e persona?

« Benedite coloro che vi perseguitano, benedite e non vogliate maledire. Star lieto con chi è lieto, piangere con chi piange: se è possibile, per quanto da voi dipende, con tutti gli uomini vivete in pace, non vendicandovi da voi stessi, o carissimi; non date corso all'ira, perchè sta scritto: a me la vendetta, io ripagherò, dice il Signore. Se pertanto il tuo nemico ha fame, dagli da mangiare, se ha sete dagli da bere, perchè così facendo accumulerai carboni ardenti sopra la sua testa ».

Tacito aveva ammirato la disciplina familiare nella vita dei Germani, pur nelle sue crudeltà contro la sposa impudica.

Ecco da Paolo indicata un'altra forma di disciplina, di cui il fondamento è l'amore per arrivare al precetto di non ledere alcuno

e a quello conseguente di conciliare l'espiazione almeno colla pietà, dove non fosse possibile il perdono.

« Non abbiate con alcun altro debito che quello dello scambievole amore: poichè chi ama il prossimo ha adempiuto la legge. Infatti il non commettere adulterio, non ammazzare, non rubare, non dire falso testimonio, non desiderare, e se vi è alcun altro comandamento, è riassunto in questa parola: amerai il prossimo tuo come te stesso. L'amore al prossimo il male non glielo fa. L'amore è dunque il compimento della legge ».

Ma Paolo sospingeva a non indugiare nel risveglio.

Anche Orazio chiamava stolto chi *recte vivendi prorogat horam*, e lo paragonava al villico che per valicare il fiume siede aspettando sia defluita tutta l'acqua.

La notte è avanzata, scrive l'apostolo, e il giorno si avvicina: gettiamo dunque via le opere delle tenebre e rivestiamoci delle armi della luce.

Il grande e superbo romano, a questi precetti della religione del Dio ignoto, di tanto più alti delle massime pagane, folgorato come Paolo sulla via di Damasco, non avrebbe forse, in ammenda della bestemmia dei suoi Annali che accusavano Cristo autore di una superstizione esiziale, chinata la fronte esclamando come Pietro: « Signore, Signore, tu veramente sei il figlio di Dio vivo »?

COMUNICAZIONE

DEL SOCIO

Dott. Ing. LUCIANO MALANCHINI

CENNI PRELIMINARI

SU ULTERIORI RITROVAMENTI ARCHEOLOGICI ROMANI

IN PIAZZA MERCATO DEL FIENO DI BERGAMO

Da parecchi anni lo scrivente, non solo come Reggente il Gruppo Grotte Bergamo, ma anche come Ispettore onorario per le Antichità della Provincia di Bergamo e tecnico del Riparto Lavori Pubblici del Comune di Bergamo raccoglie notizie ed appunti sui ritrovamenti paletnologici ed archeologici nella Bergamasca: varie volte i reperti possono essere ricuperati e conservati, il più delle volte invece si giunge quando ormai la dispersione totale è avvenuta: triste constatazione, che ci deve far arrossire fin alle orecchie, specie se si confrontano gli elenchi di oggetti debitamente segnalati e pubblicati, proprio in questi Atti, a cura del Prof. Gaetano Mantovani, per lo più sotto il titolo « Notizie Archeologiche Bergomensi », sul finire del 1800.

Mentre non posso che ringraziare chi cortesemente si è prestato a collaborare ed a segnalare i ritrovamenti (e fra i vari un cenno speciale lo si deve alla stampa cittadina, la quale, pur coi difetti insiti nella notizia di cronaca, talvolta affrettata e superficiale, fornisce un prezioso contributo di informazioni di prima mano), voglio raccomandare a quanti hanno occasione di rinvenire qualche antico oggetto o ne hanno sentore, di voler comunicare la notizia immediatamente o alla Soprintendenza alle Antichità di Milano o ai vari Ispettori onorari, fra cui lo scrivente: meglio una segnalazione tempestiva, anche se errata o di scarsa importanza, che correre il rischio di perdere dei resti che potrebbero rivelarsi preziosi per lo studio; e non abbiano paura gli impresari chè, ben conoscendo il valore economico dei loro lavori, non si penserà minimamente ad intralciarli o addirittura a fermarli.

Riservandomi di comunicare successivamente, con maggiori dati di ciò che potrei fare ora, le notizie in mio possesso (e nella speranza che le segnalazioni si accrescano a seguito del mio ap-

pello), non voglio tralasciare di fornire un cenno preliminare su ulteriori ritrovamenti archeologici romani effettuati nella cantina della Trattoria Mercato Fieno nel fabbricato di proprietà del signor Paolo Taramelli, in fregio alla Piazza Mercato del Fieno ed in confine con la proprietà del Dott. Franco Invernizzi. Già l'Ing. Elia Fornoni (1) ed il Mantovani (2) avevano ampiamente illustrati i ritrovamenti effettuati allora nella medesima località.

La prima notizia degli attuali reperti era causata dai lavori intrapresi nella cantina dal signor Taramelli, nella seconda metà del luglio 1956 (3). A seguito di segnalazione dello scrivente, il 27 luglio il Signor Silvano Antonio, assistente della Soprintendenza alle Antichità della Lombardia, effettuava il primo sopraluogo, cui seguivano quelli del sottoscritto, del Soprintendente Prof. Mirabella Roberti e dell'Ispettore Dott. A. Frova. L'Amministrazione Comunale di Bergamo, con ammirevole rapidità e liberalità, procedeva a sovvenzionare gli scavi necessari e la spesa per lo strappo del mosaico (di cui nel frattempo era stata accertata l'esistenza), che avveniva fra il 21 ed il 24 agosto (dopo un pericoloso lavoro di scavo) a cura della ditta Felice Bernasconi di Gennaro Bernasconi di Como, con la continua assistenza dei tecnici della Soprintendenza e dello scrivente (4).

Considerato che il sottoscritto è in possesso della relazione inedita sui ritrovamenti dell'Ispettore A. Frova, e che un elementare dovere di onestà impedisce di farmi bello del lavoro altrui, ritengo più conveniente riprodurre integralmente la stessa, con l'autorizzazione del suo Autore:

---

(1) FORNONI ELIA: *Gli scavi sul mercato del Fieno* - Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti in Bergamo, vol. XI, parte prima, 1891-93 - Bergamo, 1894.

FORNONI ELIA: *Orografia di Bergamo*, ecc. - Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti in Bergamo, vol. X, parte prima, 1889-90 - Bergamo, 1891.

(2) MANTOVANI GAETANO: *Notizie archeologiche bergomensi* (1891-1895) - Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti in Bergamo, vol. XII - Bergamo, 1896.

(3) ANONIMO: *Durante i lavori di sistemazione in una cantina di Città Alta scoperto uno stupendo pavimento antico. E' pure pervenuto alla luce un tronco di strada sostenuto da una massicciata*. « L'Eco di Bergamo », A. 77, n. 172, pag. 4 - Bergamo, 22 luglio 1957.

(4) Si veda anche la notizia comparsa a pag. 21 de « La Veneranda Anticaglia », bollettino d'informazioni della Sezione Lombarda dell'Istituto di Studi romani e della Soprintendenza alle Antichità della Lombardia, A. V, n. 1 - Milano, febbraio 1957.

« Il mosaico si trovava a m. 2,50 di profondità dal piano stradale e a circa m. 3,70 dal piano del giardino, cioè a 1,50 sopra il livello di cantina.

Il mosaico geometrico a rombi alternati bianchi e neri è fiancheggiato su due lati da un bordo a scacchiera bianca e nera con stretta fascia nera e larga fascia bianca esterna. Benchè il mosaico fosse in alcuni tratti distrutto e sconnesso per un notevole sprofondamento verso sud-est, almeno sull'asse nord-ovest sud-est esso ci rivela la sua larghezza originaria fra i due bordi decorati, cioè m. 3,60. Non abbiamo invece l'altra misura poichè verso l'interno della cantina il mosaico era stato rotto quando fu costruita la casa e verso il giardino esso era in gran parte distrutto e si inoltrava verso terra solo su un tratto ristretto che non potè essere seguito fino in fondo per la anzidetta difficoltà del terreno. Le misure del mosaico strappato non sono determinabili non essendo ancora stato ricomposto. Il mosaico è a tessere bianche e nere di centimetri 0,7 ÷ 1,2 e fissate in uno strato di cm. 10 di cocciopesto sotto il quale è uno strato di cm. 7 di pietrame. A 80 cm. sopra il mosaico era un grossolano pavimento in cocciopesto friabile (calce e frammenti di mattoni e sabbia) di ben 20 cm. di spessore con un sottofondo in pietrame e frammenti di intonaco rosso che dovevano evidentemente decorare l'ambiente al quale apparteneva il pavimento a mosaico; fra i pochi frammenti di ceramica, oltre ad un'ansa di anfora, un frammento di coppa a pareti sottili grigiastre decorate alla borbotine con motivo di rametto stilizzato sul tipo delle tazze argentee del I secolo.

Nel terreno sotto il mosaico erano frammenti di intonaco rosso e bianco con tracce di incannicciata e frammenti di anfore. un frammentino di ceramica aretina con marca « in planta pedis » C MR R I (C. Murri), (nome di proprietario di fabbrica assai noto), databile al I sec., frammenti di marmi neri levigati e impastati di malta che dovevano appartenere ad un mosaico segmentatum o lithostroton. Ad oltre 1 m. sotto il mosaico c'erano tratti di un pavimento in cocciopesto dello spessore di 12 cm. con qualche pietruzza impastata. Sembra di poter riferire a questo pavimento sconnesso e poco conservato un muretto in conglomerato di età romana del quale era traccia a questo livello e che doveva costituire parete sul lato sud-est del primitivo ambiente pavimentato.

La ristrettezza dello scavo e l'evidente rimaneggiamento di tutto questo terreno non hanno permesso di individuare delimitazioni di ambienti atti a chiarire la pianta dell'edificio cui apparteneva il mosaico.

Abbiamo in ogni caso la prova della esistenza di un primo ambiente pavimentato in cocciopesto semplice con qualche pietruzza inserita ma senza nemmeno quelle semplici scacchiere o squamature o rosoni punteggiati quali si ritrovano fra il I sec. a. C. e il I sec. d. C. a Pompei, nell'Emilia e in Lombardia stessa; con un riempimento di oltre un metro l'ambiente col mosaico vero e proprio per il quale abbiamo un preciso termine cronologico " post quem " rappresentato dal fr. di ceramica con la marca Murri (I sec., prima metà) e infine sopra il mosaico un termine « ante quem » rappresentato dalla coppa ceramica decorata alla borbotine che è pure del I sec.

I confronti stilistici sono tutti per il sobrio gusto del primo secolo; nel quale sono più diffusi i motivi geometrici a bianco e nero ed anche questo del reticolato romboidale ».

Ora i materiali sono depositati provvisoriamente in un magazzino della Rocca, nella speranza che presto l'Amministrazione Comunale bergamasca dia il via all'auspicato riordino ed ampliamento del Museo Archeologico, che dovrebbe essere la conseguenza logica dei lavori iniziati nel confratello Museo di Storia Naturale, ampliamento che permetterà la degna esposizione non solo dei reperti sopra accennati, ma anche di tutti gli altri dislocati in vari depositi e magazzini.

IV.
COMMEMORAZIONI

LETTURA

DEL SOCIO

Comm. GIACINTO GAMBIRASIO

COMMEMORAZIONE DEL DOTT. LUIGI VOLPI

Non è senza trepidazione che si può parlare di Luigi Volpi in questo consesso, di Lui che tanto amorevolmente ed intensamente di questo Ateneo partecipò alla vita, fino a riviverla intera nella sua pienezza secolare ed a darcene quadro e cornice completi in quella sua opera basilare che si intitola a « Tre secoli di cultura bergamasca ». E non senza profonda commozione ne posso parlare io, che a Luigi Volpi fui vicino in oltre trent'anni di quotidiana dimestichezza e, spesso, di comune lavoro.

Parlo, del resto, a persone che, tutte, hanno conosciuto ed apprezzato l'Amico improvvisamente ed immaturamente scomparso, a persone che, tutte, conoscono ed hanno cara la preziosa eredità, costituita in modo preminente dalle sue opere di studioso, di critico, di storico, di naturalista.

Io so dunque di non poter dire nulla che forse a voi non sia già noto, sulla persona e sugli scritti di Luigi Volpi, ed io temo piuttosto che i miei cenni rievocativi possano apparire frammentari ed inadeguati alla memoria di Lui, che oggi io vorrei veder rivivere in tutta la sua poliedrica personalità.

In verità la figura di Luigi Volpi era tutt'altro che semplice e tutt'altro che di facile comprensione. Sotto un'apparente timidezza, che a qualcuno sembrava persino pavidità, egli celava una non comune forza di carattere, una ferma inflessibilità in quelli che sono i principî basilari dell'onestà, intesa in tutti i suoi aspetti. Se sovente pareva che egli manifestasse dei dubbi, ogni volta che ad altri chiedeva consigli ed opinioni, ciò era per confortare il convincimento che già si trovava radicato in Lui, tanto che Egli non esitava a respingere i consigli, pur da Lui sollecitati, allorchè tali consigli non erano conformi ai concetti di rettitudine sui quali Egli fondava la vita e la viveva. Sarei un adulatore, se io pretendessi ora di dipingerlo per un uomo perfetto; ma nessuno che l'abbia conosciuto non può non riconoscere che in Luigi Volpi era continuo lo sforzo di comprimere le sue passioni, specie quelle che erano insite nell'esuberanza del suo temperamento, e di superare le sue

debolezze con un costante sforzo di volontà. Devo confessare che trent'anni di amichevole confidenza non sono stati per me bastevoli per scoprire nella sua intima essenza il pensiero religioso di Luigi Volpi: Egli era supremamente geloso di questo suo patrimonio spirituale, del quale forse non faceva partecipi nemmeno i famigliari. Ma, a prescindere dalla morale alla quale egli informava ogni suo atto, alcuni significativi episodi hanno a me rivelato l'interno travagliato dell'Amico sui problemi dei nostri ultimi destini e addirittura in quella che doveva essere la serena aspettazione della pace eterna. Ricordo la sua sincera ed assidua amicizia con Don Mangili (l'indimenticabile *P. Tosino*, indagatore e scrittore di cose nostre), e col professor Caffi, il naturalista che il Volpi tanto stimava. Rammento in modo particolare che del professor Caffi egli raccolse le ultime parole, che erano di piena fiducia nell'al di là (e il Volpi non può non esserne rimasto impressionato, dato che Egli stesso amava rievocare scena e parole). Ma soprattutto io non posso dimenticare che, colpito già parecchi anni or sono da un attacco premonitore di fine improvvisa, Egli discorreva pacatamente della morte e diceva di essere pronto ad affrontarla in qualunque momento, avendo tutto predisposto per sè e per i suoi cari. La tranquillità che era in Lui è motivo di tranquillità per tutti, anche di coloro che si trovassero lievemente turbati dalla subitaneità della morte.

Mentre dunque lo spirito di Luigi Volpi riposa nella pace dei giusti, Egli rivive fra noi nel ricordo della sua vita, e vivrà perennemente nel ricordo dei begamaschi presenti e futuri, attraverso le sue opere non periture.

Noi oggi ricordiamo di Luigi Volpi l'attività molteplice e generosa. Dopo una gioventù non priva di incertezze e di amarezze, lo vediamo affacciarsi ad un'intensa operosità, non mai smentita fino all'ultimo giorno, e ciò proprio in coincidenza con la formazione della sua famiglia: certamente, nel momento stesso in cui altre esistenze presenti e future venivano in certo modo a dipendere da lui, in Luigi Volpi si è acuito il senso di responsabilità della vita, e da allora Egli ha vissuto e lavorato per gli altri. La Stamperia Conti lo ebbe così dirigente saggio ed appassionato, e quanti lavorarono sotto la sua guida ne apprezzarono per lunghi anni l'equilibrio e la bontà dell'animo. La Banca Popolare, poi, lo ebbe fra i consiglieri più avveduti e, al tempo stesso, più equanimi, nella difficile valutazione di uomini e di situazioni. Si può ben dire che Luigi Volpi godeva della stima di tutti, anche di co-

DOTT. LUIGI VOLPI

loro che, a capo di altre aziende del ramo, lavoravano, come si suol dire, in concorrenza con lui; ed a dimostrazione di ciò è la generale fiducia con la quale egli fu chiamato e mantenuto a capo della Sezione dei Grafici, in seno all'Unione degli Industriali.

Luigi Volpi assolveva così scrupolosamente ai propri doveri verso la diletta Consorte, verso le care Figliole, la Madre, i congiunti e tutta la comunità bergamasca della quale Egli si sentiva parte. Adempiuti tali doveri, Egli trovava tuttavia modo di perseguire quelli che erano i suoi ideali di studioso e di esaltatore della nostra gente bergamasca. L'amore per la nostra terra aveva in Lui manifestazioni, vorrei dire, tangibili; Egli amava il contatto con la terra in senso proprio; e le nostre montagne, dove la terra si presenta in tutta la sua genuina primitività, erano da Lui percorse frequentemente e lungamente, e studiate con occhio esperto e con cuore innamorato. Così si appassionò alle scienze naturali e, oltre che scrivere di proprio sulla materia, nel volumetto « Naturalisti bergamaschi », rievocò vita ed opere di quanti fra noi lo precedettero nell'appassionante argomento.

Il cuore di Luigi Volpi palpitava pure di sincero amore per la gente bergamasca, specie, anche lì, per la parte più genuina, per quel popolo che, sulle montagne o nelle valli, mantiene incorrotti i costumi e gli usi della stirpe. Ed ecco così, della sua paziente fatica di ricercatore, sbocciare quel volume « Usi costumi e tradizioni bergamasche » al quale ci rifacciamo (e molto più ci si rifarà in avvenire, a mano a mano che l'opera livellatrice del tempo andrà sempre più cancellando le sante reliquie del passato) per scoprire i tesori dello spirito dei nostri antenati.

Dobbiamo essere grati a Luigi Volpi anche perchè Egli ha cercato di renderci partecipi del frutto di tante sue ricerche sulla vita bergamasca dei secoli scorsi. Il volume dal titolo « Pagine bergamasche » è una vera antologia che riflette con chiara evidenza personaggi, tempi, avvenimenti, attraverso il filtro dell'occhio di un coscienzioso indagatore e di un critico acuto.

Altri scritti suoi, purtroppo dispersi nelle diverse annate della « Rivista di Bergamo » e nei quotidiani cittadini, si raccomandano a quanti vogliono approfondire la conoscenza delle cose bergamasche: sono articoli numerosissimi, tutti compilati con coscienza e con ponderatezza, e in molti è un contributo originale che lumeggia persone e vicende.

L'opera però che non può essere la più cara all'Ateneo perchè lo riguarda tanto davvicino, e che in se stessa è sicuramente il

lavoro che porterà il nome di Luigi Volpi nei secoli venturi è il ricordato volume « Tre secoli di cultura bergamasca »: opera esauriente nella completezza e nell'esattezza delle notizie, opera seria soprattutto nell'impostazione del tutto e nell'equilibrato dosaggio delle parti, nonchè negli spassionati e misurati giudizi.

Se non fosse anche per la doverosa considerazione che si deve a quanti fra i nostri soci scompaiono dalla scena di questo mondo, ed alle opere che essi lasciano, la memoria di Luigi Volpi andava qui rievocata quale quella del biografo del nostro Ateneo. E se io non fossi riuscito, come non sarò riuscito certamente, a lumeggiare in modo degno la sua poliedrica figura, valga in parte, a supplire, l'affettuoso intento che mi ha animato, e valga soprattutto il sentimento di stima, di amore e di rimpianto per Lui, che è inestinguibile nel cuore di voi tutti.

V.

OPERE PERVENUTE IN DONO

OPERE PERVENUTE IN DONO ALLA BIBLIOTECA DELL'ATENEO DURANTE IL BIENNIO 1955 - 1956

Arch. Pizzigoni	- *Idee sulla prospettiva* - Bergamo 1932 (fasc.).
» »	- *Prospettiva illustrata per pittori, scenografi e cineasti* - Ed. della Rotonda (fasc.).
Fenaroli-Arielli Giacomini	- *Saggio sulla distribuzione ecologica e variabilità della Campanula Elatinoides Morelli* - Ed. Orobiche 1955 - Camera di Commercio.
S. A. Olivetti	- Ivrea - *Tecnica ed Organizzazione* - fasc. dal 20 al 34.
Conte Piero Fogaccia	- *Cosimo Fanzago* - Ed. Arti Grafiche Bergamo 1955.
The Ohio Journal of Science	- Dal fasc. 4 del vol. 55 al fasc. 4 del vol. 57.
Camera di Commercio	- Dal n. 2 dell'anno 1956 al n. 7 dell'anno 1957, della rivista « *Bergamo Economica* ».
» »	- *Bergame* - Guide illustrée.
» »	- *Strada consorziale del Sebino.*
» »	- *Strada di valico delle Prealpi Orobiche.*
» »	- *Due mesi di carcere di Giacinto Gambirasio.*
» »	- *Atti della riunione del giorno* 11-5-1955.
» »	- *Atti della Consulta Camerale del* 31-10-1954.
» »	- *Premiazione della fedeltà al lavoro e del Progresso economico.*
» »	- *Documenti a testimonianza dell'azione svolta per l'inizio e per l'effettuazione del progetto per l'irrigazione della bassa pianura bergamasca.*
» »	- *Giacomo Costantino Beltrami « Pellegrino » alle sorgenti del Missisipi* (Ed. Orobiche 1955), di Wally Braghieri Giacomini.
» »	- *Annuaire du Tourisme Foires et Festivals coming Events of the World.* 1955 - Ed. Santifaller - Torino.

» »	- *Uomini di Bergamo (un ventennio di storia)* - Vol. III - Ed. Orobiche, di Alfonso Vajana.
» »	- *Giornata della donna cristiana* - 22 maggio 1955.
» »	- *Le comunicazioni del porto di Genova col suo retroterra e la progettata linea ferroviaria dello Stelvio* (15 novembre 1946), del prof. dr. ing. F. Aimone Jelmoni.
» »	- *Lavori eseguiti in Prov. di Bergamo con i cantieri di rimboschimento, dal novembre 49 al dicembre 50*, di M. de Martini.
» »	- *Considerazioni militari sul progetto di una comunicazione diretta Genova-Monaco*, del Gen. Carlo Baudino.
» »	- *Le linee di accesso alla galleria ferroviaria dello Stelvio* (1950) del prof. dott. ing. F. Aimone Jelmoni.
» »	- *Progetti delle ferrovie di valico dello Stelvio e dello Spluga* (confronto tecnico economico - 1955) del prof. dott. ing. F. Aimone Jelmoni.
» »	- *Giornata della donna cristiana* - 22 maggio 1955.
» »	- *Compendio statistico della prov. di Bergamo.*
» »	- *Atti del convegno per l'autostrada Milano-Bergamo-Brescia.*
» »	- *Atti della riunione del giorno* 11 *maggio* 1955.
» »	- *Bergamo in cifre* - Fasc.li degli anni 1952, 1953 e 1946-47-48.
» »	- *Aspetti dell'Economia bergamasca.*
» »	- *La situazione economica nella Prov. di Bergamo* (tutti i fasc. dell'anno VI; i fasc. 11 e 12 dell'anno V; i fasc. dal 3 al 12 dell'anno VII; infine i fasc. dall'1 all'8 dell'anno VIII).
» »	- *Aspetti dell'Economia Bergamasca*, convegno del 27-28 novembre 1954.
Banca Pop. di Bergamo	- *Cose belle di casa nostra*. di L. Angelini.
» » »	- *La Rocca.*
» » »	- *Esercizio 1956-57.*
Tancredi Torri	- *La torre civica di Bergamo* - Ed. fuori commercio - Stampa Giudici - Clusone.
» »	- *Giovambattista Paganessi da Vertova*, fasc. fuori commercio.
» »	- *Esigenze di vita moderna dei musei bergamaschi* fasc. estratto dalla Rivista di Bergamo.

Ateneo di Brescia	- *Commentari* - Anno 1938 - Relazioni di Rettori veneti a Brescia durante il secolo XVI a cura di Carlo Pasero.
» »	- *Guardare il firmamento della specola Cidnea* a cura del municipio di Brescia 1955.
» »	- *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno* 1954.
» »	- *Della tragedia bresciana.*
» »	- *Commentari per l'anno* 1908, 1911, 1955.
» »	- *Atti del convegno delle Accademie Prov.li di Scienze e Lettere dell'Italia sett.* - 8-9 ottobre 1955.
Comune di Treviglio	- *Il concorso nazionale di poesia dialettale Tommaso Grossi - Città di Treviglio con premessa di Orio Vergani* - 1955. Offerto a cura del sindaco cav. Attilio Mozzi e del bibliotecario A. M. Rinaldi.
Accademia Roveretana degli Agiati	- Vol. Atti anno accademico 203, Serie V, Vol. III, 1954. - Vol. Atti Serie IV, dal XII al XVIII. - Vol. Atti Serie V, I e II.
Prof. Gianni Gervasoni	- *Angelo Maj e la letteratura italiana* - Estratto « Bergamo » 1954.
» » »	- *Piccola storia d'una speciale biblioteca entrata nella grande vaticana* 1955.
A. Ubiali	- M. Van Der Meersch (Trad. A. Ubiali) - *Pescatori di uomini* - SESA - Bergamo 1955.
» »	- *Poeti della Quercia* - Ubiali - Vitali - Riva - Mostra di Poesia - Bergamo 1955.
» »	- *Le oasi della Terra.*
A. Agazzi	- *Enrico Tazzoli ed il Clero cattolico del Lombardo Veneto - Il Card. A. Maj ed una causa alla S. Congergazione dell'Indice* - Estratto da « Bergomum » n. 1 - Anno 1954.
» »	- *Il 1948 a Bergamo* - *Estratto della Rassegna Storica del Risorgimento*, Fasc. IV - ott. dic. 1953.
» »	- *La morte di F. Nullo in una interessante lettera inedita del Cacchi a Garibaldi da « Bergomum »* - Anno 1955.
» »	- *Giocie Solari* - Estratto dalla « Rivista di Bergamo » - Maggio 1954.
» »	- *La formazione dello stato unitario.*
Edizioni di Comunità	- G. Friedman - *Dove va il lavoro umano?*
» »	- E. A. Gutkind - *L'ambiente in espansione.*
» »	- S. Giedion - Walter Gropius - *L'uomo e l'opera.*
» »	- Franco Ferrarotti - *La protesta operaia.*

» »	- Visalberghi - *Misurazione e valutazione nel processo educativo*
» »	- Guyder - *L'avvenire dell'impresa privata.*
» »	- Negri, Nati della Porta, Morelli - *Quattro tesi sull'America.*
» »	- H. B. Maynard... ecc - *Lo studio dei metodi di lavorazione e la determinazione dei tempi.*
» »	- Angelopoulos - *Pianificazione e progresso sociale.*
» »	- *Antologia della questione meridionale.*
» »	- *Studio dei movimenti e dei tempi.*
» »	- *Problemi dell'Università italiana.*
» »	- *La via del sud.*
» »	- *Le due fonti della morale e della religione.*
» »	- *Il capitalismo americano.*
» »	- *L'azione volontaria.*
» »	- *Oppressione e libertà.*
Rivista Comunità	- Fasc. n. 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 51 dell'anno 1955 e 1956.
Smithsonian	- *Annual Report for the Year Ended* 1954, 1955, 1956.
Institution	- *Seventy-first Annual Report* 1953-54, 52-53, 54-55.
»	- *Index to Schoolcraft's « Indian Tribes ».*
»	- *Anthropological papers* - N. 43-48.
»	- *The Horse in Blackfoot Indian Culture.*
»	- *River Basin Surveys Papers.*
»	- *A Ceramic Study Of Virginia Acheology.*
»	- *Bulletin* 163 - *The Dinè: Origin...*
»	- *List of Publications of the Wisconsin Academy* - Vol. XLIV.
Madison. Wisconsin	- *Wisconsin Academy - Transactions* - Voll. 43, 44, 45.
The Ohio State University Columbus	- *History Of The Ohio State University* - Dal I al V volume.
Prof. G. Rossi	- *Fasc.li, estratti di pubblicazioni, lezioni, ecc. in materia finanziaria.*
Terni De Gregory	- *Fra Agostino da Crema.*
» » »	- *La meravigliosa storia di S. Maria della Croce.*
A. Valle	- *Intorno allo sviluppo postembrionale di phaulotrachytes rankei.*
Dr. Ing. Selvelli	- *Progetto per il risanamento di Bergamo Alta.*
» » »	- *Pubblicazioni di carattere storico tecnico.*

» » »	- *Giacomo Costantino Beltrami.*
Mons. A. Meli	- *L'istituto musicale « Gaetano Donizetti ».*
Museo Prov. Lecce	- *Scopi pratici dell'archeologia e ordinamenti dei musei* - M. Bernardini.
Lino Graneri	- *Giuda Iscariota* - Tragedia.
Soc. Naz. Scienze Lett. ed Arti - Napoli	- *Rendiconto delle Scienze Fis. e Matematiche.* Vol. XXII. Serie IV. 1955.
» » »	- *Rendiconto della accademia di archeologia e belle arti* - Nuova serie - Vol. XXX 1955.
Giacinto Gambirasio	- *Preghiere.* Volume di poesie in dialetto bergamasco.
C. Cianci	- *Annibale De Gasparis.*
Redazione Rivista L'Umanesimo del Lavoro	- Anno 1956: n. 1, 2. 3, 4, 5, 6; Anno 1957: n. 1, 2.
Prof. Galizzi	- *La rivista di Bergamo* - Anno VI - n. 7-8.
Archivio Storico Lomb.	- *Archivio Storico Lombardo* - Voll. dal V al X della Nuova Serie e dal I al V della Serie VIII.
P. Vito da Clusone	- *Cultura e pensiero di S. Francesco d'Assisi* - **Opera** critica storica.
Ministero P. I.	- *Ordinamenti delle Accademie e degli istituti di cultura* 1955-1956 (in due voll.).
» »	- *Regole per la compilazione del cat. alfabetico per autori nelle biblioteche italiane.*
Istituto Superiore di Sanità	- Elenco delle pubblicazioni periodiche in arrivo alla biblioteca.
Casa Ed. « Finzia »	- *Aneliti* - Canti - Lino Graneri.
Amm.ne Rivista	- *Notiziario d'arte* - n. 10, 11 (1956) e 1-2 (1957).

INDICE DEL VOLUME

FINITO DI STAMPARE
IL 31 DICEMBRE 1927
DALLA TIPOGRAFIA EDITRICE
GERARDO SECOMANDI